George Meredith's Jugendwerke und ihre Bedeutung für die persönliche Entwicklung des Dichters.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Albert-Ludwigs-Universität

zu

Freiburg im Breisgau,

vorgelegt von

Heinz Walz

aus Berlin.

Quakenbrück

Druck: Handelsdruckerei C. Trute

1932.

Referent: Professor Dr. F. Brie.
Korreferent: Professor Dr. Wilhelm.
Tag der mündlichen Prüfung: 18. Juli 1930.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern!

Einleitung.

Alle Biographen George Meredith's beklagen sich über das lückenhafte Material, das ihnen aus dem Leben des Dichters zur Verfügung steht. Tatsächlich kommt auch keine Lebensbeschreibung Meredith's über viel mehr als eine Aufzählung von Daten und wenigen bedeutungsvollen Äußerungen des Dichters heraus. Eine geschlossene Darstellung seiner Persönlichkeit fehlt uns noch immer. Insbesondere sind alle bisherigen Versuche, eine Verbindung zwischen Meredith's Leben und seinen Werken zu finden, an Meredith's eigenem Widerstand mehr oder weniger gescheitert. Meredith war ängstlich darauf bedacht, seine eigene Person im Dunkeln zu lassen und lehnte es vor allen Dingen mit Heftigkeit ab, wenn man seine Dichtungen aus seiner Persönlichkeit heraus zu interpretieren versuchte.

Die reifen Schöpfungen der späteren Jahre verlangen allerdings auch kaum eine solche Untersuchung. Sie sind in sich geschlossene Werke von harmonischem Aufbau, ohne störende Schärfen und von selbverständlicher Konsequenz des Themas. Ihnen stehen dagegen in „The Ordeal of Richard Feverel" und „Modern Love" Dichtungen von kaum erklärbarer Heftigkeit gegenüber, während „The Shaving of Shagpat" einem kühnen Exotismus, wie er in der ganzen zeitgenössischen Literatur nicht wiederzufinden ist, die Tür öffnet. Daneben entstehen während der gleichen Periode Werke von Ebenmaß wie „The Roadside Poems" und „Emilia". Diese merkwürdige Gegensätzlichkeit von Schöpfungen der gleichen Zeit ist bisher noch nicht beachtet worden. Gerade sie aber liefert uns die Erklärung für jene Scheu Meredith's, sich mit seinem Werk identifiziert zu sehen. Um das Ergebnis der folgenden Untersuchung vorwegzunehmen: Meredith der Mensch und Meredith der Künstler sind zwei Pole; was sie verbindet ist die Sehnsucht des Menschen zu den Idealen, die er in seinen Werken schafft. In den ersten Werken formt Meredith Ideale, wie sie unter keinen Umständen verwirklicht werden können, in den folgenden bildet er sie so, wie sie zwar in der Wirklichkeit möglich sind, wie sie aber von ihm selbst als Mensch nie erreicht wurden, wenn wir den Zeugnissen seiner Zeitgenossen glauben.

Die vorliegende Arbeit versucht, diese Entwicklung aus dem vorhandenen biographischen Material und den Werken bis zu „Modern Love" nachzuweisen.

Poems.

Ihren unmittelbarsten Ausdruck jener Sehnsucht nach einem unerfüllbaren Ideal bietet die Gedichtsammlung, die 1851 zur Veröffentlichung kam. Diese „Poems" sind bisher von den Meredith-Biographen ungebührlich unterschätzt worden. Zweifellos ist ihr poetischer Wert an sich gering, und auch weltanschaulich bieten sie nicht viel mehr, als jeder andere junge Dichter vom Meredithschen Typ gesagt hätte. Jedoch innerhalb der dichterischen Entwicklung des Künstlers nehmen sie eine wichtige Stellung ein. In erster Linie drückt sich das in der starken Gegensätzlichkeit zur nächsten Gedichtsammlung, „Modern Love", aus, wovon weiter unten die Rede sein wird. Man könnte die „Poems" ebensogut „Ideal Love" nennen.

In ihnen findet Meredith's eigene Träumerei unabhängig von der Erfahrung ihre Gestaltungsmöglichkeit. Die ganze Sammlung ist ein Hymnus auf das Ideal der reinen, fleckenlosen Liebe. Die Gestalten, an denen er diese Liebe darstellt, sind unverdorbene frische Naturkinder, Geschöpfe einer gesunden Phantasie, voll Natürlichkeit und Einfalt. Nymphen, Schäferinnen und die traditionelle Figur des idealisierten Landmädchens fehlen ganz. Ebenso vermeidet Meredith in den „Poems" abgegriffene Umgebungsbilder, in denen sich seine Menschen bewegen. Einfache Alltäglichkeit nimmt er sich zum szenischen Vorwurf.

Bezeichnend für den jungen Meredith der „Poems" ist jedoch in besonderem Maße die Auffassung von der Liebe. „Scheues Werben", „stilles Bitten" sind die immer wiederkehrenden Themen der Gedichte. Tändelei und Spielerei finden keinen Platz. Die Frau ist nicht, wie später in „Modern Love", das ästhetische Objekt, an dessen Schönheit sich die Leidenschaft des Mannes entzündet. Sie ist noch die Gottheit, die den Mann zur Vollkommenheit führt. Der ganze Gedichtband wird zu einem Hymnus auf die Frau und auf die Idee der echten Liebe.

In diese Verherrlichung eines Ideals mischen sich nun bestimmte Züge, die darauf hindeuten, wie sich schon in den „Poems“ der Dichter vom Menschen scheidet. Immer wieder klingt wie ein Bekenntnis der Trübung durch etwas Niedrigeres das Verlangen nach „reiner Leidenschaft“ durch („No, no, the falling blossom“; „Two wedded lovers“). Ueberall offenbart sich das unbewußte Zugeständnis genießenden Eigennutzes in der Auffassung der Liebe. Immer nur betrachtet Meredith das Erlebnis der Liebe von seinem Standpunkt, dem des Empfangenden, aus. Später ist er auf diesen Fehler eingegangen und hat bei der Verbesserung von „Love in the Valley“ ganze Verse ausgemerzt, in denen Eigennutz und Genußsucht in der Liebe zu stark hervortreten. (Vergl. Galland, p. 405.)

Von hier aus lassen sich auch Verbindungslinien zu „Modern Love“ ziehen. Im letzten Kapitel wird gezeigt werden, wie Meredith mit einem grenzenlosen Wahrheitsfanatismus versucht, die Liebe als verkappte Sinnlichkeit und geheuchelte Seelenverschmelzung darzustellen. Damit läßt er zehn Jahre später das zusammenbrechen, was er in den „Poems“ aufbaut. Wenn man daran denkt, daß Meredith gerade bei Abfassung der „Poems“ um Mary Nicolls geworben hat, und daß „Modern Love“ unmittelbar nach ihrem tragischen Tode veröffentlicht wurde, so lassen sich Schlüsse auf Meredith's Eheunglück ziehen. Jene Idealisierung der Liebe in den „Poems“ war nicht echt, sondern eben nur eine Sehnsucht, ein Ziel. Reine Erotik und Sexualität gingen hier in Wirklichkeit noch nebeneinander und erhielten ihre reife Vereinigung nur in den Gedichten, ohne daß der junge Meredith selbst schon bis zu dieser Stufe gelangt war. Wenn er trotzdem die Ehe mit der verwitweten, acht Jahre älteren Frau einging, so bedeutete das eine Unterbrechung seiner normalen Entwicklung, die zu einer Annäherung seines wirklichen Lebens an die Idealform, wie er sie in den „Poems“ sieht, geführt haben könnte. Tatsächlich hat scheinbar die Ehe die ideale Liebe zerstört, ohne daß die Erotisierung des Sexuellen gelungen wäre. So stehen denn am Ende der unglücklichen Verbindung mit Mary Nicolls die Ideale entheiligt da, und was in „Modern Love“ übrig geblieben ist, ist der Fluch auf einen scheinbaren Selbstbetrug, der sich doch aber bei ungestörter Entwicklung zu einer festen Wahrheit gewandt hätte.

Hierhin gehört vielleicht auch, daß keines der Liebesgedichte auch nur vermuten läßt, daß es im Gedanken an Mary Nicolls abgefaßt sein könnte. Man sollte doch aber meinen, daß bei einem Dichter wie Meredith eine echte große Liebe einen wahren Ausbruch schöner Lyrik hervorgerufen hätte, der die geliebte Person zum Gegenstande nimmt. Da aber die Neigung zu Mary wohl auf unreifem Boden wuchs, fehlte die vollendete Ausdrucksmöglichkeit. Gerade bei Meredith, bei dem Form und Inhalt ineinander verwachsen

sind, konnte nichts Gestalt gewinnen, das nicht seiner echten Entwicklungsstufe entsprach. Die war aber jetzt noch die Sehnsucht nach dem Ideal, das er noch nicht besaß und besitzen konnte.

Während in Meredith's Liebesdichtung die Natur den Hintergrund und die Stimmung liefert, wird sie für fast alle übrigen Gattungen gedanklicher Träger. Schon in der Art, wie Meredith die Natur sieht, liegt ein bestimmter Wesenszug enthalten. Er beschränkt sich nicht auf eine Offenbarungsform, sondern er beobachtet, hört, fühlt und nimmt dankbar alles, was er findet. Er sieht den kleinen Tautropfen mit der gleichen hingebenden Beschaulichkeit, wie er seine Gefühle durch den Südweststurm jagen läßt. Er will nichts übersehen und schneidet deshalb nichts aus. Bei der Wiedergabe einer Landschaft strebt er möglichste Vollständigkeit in der Aufzählung von Einzelheiten an. Dabei erhält jeder Teil des Bildes sein Attribut, so daß aus der Fülle der Gegenstände ein harmonisches, geschlossenes Ganze wird:

„And silverly the river runs,
And many a graceful wind he makes,
By fields where feed the happy flocks,
And hedge-rows hushing pleasant lanes,
The charms of English home reflected
In his shining eye:
Ancestral oak, broad-foliaged elm,
Rich meadows sunned and starred with flowers,
The cottage breathing tender smoke
Against the brooding golden air . . . ."
(„Pastorals" I).

Es ist charakteristisch für den Meredith der „Poems", wie ihn jede Beobachtung zum Aufgehen im Kleinen verleitet. Weite und Entfernung spielen kaum eine Rolle. Der Flug in die Unendlichkeit wird nie gewagt. „Alastor" oder „Endymion" liegen Meredith's Art fern. Statt dessen zieht er liebevolles Beobachten und beschauliche Versenkung vor.

Diese Beschaulichkeit liebt eine besondere Art von Naturstimmung: das Dämmernde, Verschwommene, Leise. Daneben kommen natürlich auch andere Stimmungen vor. Aber solche „Dämmerungsgedichte" führen Meredith fast immer zur Sentimentalität; sie sind unfruchtbar, weil Meredith jedesmal den gesunden Boden der Natur verläßt, sich auf sein Inneres zurückzieht und sich dort verliert. Da wo die Dämmerstimmung nicht vorhanden ist, oder sogleich durch ein anderes Erlebnis abgelöst wird, entstehen Naturgemälde von Kraft und Gehalt, wie „South-West Wind in the Woodland", „Will o' the Wisp", „Daphne", „The Shipwreck of Idomeneus" oder „Sunrise".

Meredith hat später selbst einige solcher gefühlsbetonter Gedichte als zu sentimental verworfen. So z. B.:

„The moon is alone in the sky
As thou in my soul;
. . . . . .
The pebbles speak low
In the ebb and the flow,
As I when thy voice came at intervals, tuned to adore".
(„Song")

Oft glückt ihm eine rein gegenständliche Schilderung, die nachher durch zu starkes Hervorbrechen der Sentimentalität beeinträchtigt wird:

„The Flower unfolds its dawning cup,
And the young sun drinks the star-dews up,
At eve it droops with the bliss of day,
And dreams in the midnight far away.
So am I in thy sole, ...
. . . . . .
At eve I droop, for then the swell
Of feeling falters forth farewell; —
At midnight I am dreaming deep,
Of what has been, in blissful sleep."
(„Song")

In gleicher Weise treibt ihn die Versenkung in kleine Schönheiten zur Sentimentalität:

„Violets, shy violets!
How many hearts with you compare!
. . . . . .
Human hearts to me shall be
Viewless violets in the grass,
And as I pass,
Odours and sweet imagery
Will wait on mine and gladden me!"
(„Violets")

Diese Beispiele sind bezeichnend für die Entwicklungsstufe von Meredith's Persönlichkeit. Ihnen wie fast allen anderen Naturdichtungen der „Poems" ist gemeinsam entweder das Rückbeziehen auf das eigene Selbst oder das Hineinlegen einer Weltanschauung in die Natur. Beides ist im allgemeinen ein typisch jugendlicher Zug und in so starker Betonung wie bei Meredith der besondere Ausdruck einer beschnittenen und unterdrückten Sehnsucht nach Verstehen und Verstandensein, die in der Natur Erfüllung sucht.

Warum diese Sehnsucht nach dem Verstandensein so stark war, läßt sich leicht aus Meredith's Leben erschließen. Zwei Jahre lang hatte Meredith in Neuwied ein glückliches Leben geführt. Er hatte

inmitten einer ideal schönen Landschaft gelebt, war von seinen Erziehern mit Liebe behandelt worden, fand Verstehen, wenn er es brauchte, und vor allen Dingen war Neuwied eine Welt, die um der Schüler willen da war, und wo die Knaben im Mittelpunkte standen. In London stand er plötzlich einem Leben gegenüber, das seiner nicht achtete, in dem er nur ein kleiner Büroarbeiter war, nicht mehr Mittelpunkt. Statt der rheinischen Schönheit umfängt ihn das Büro eines Rechtsanwaltes. Die Mutter war ihm gestorben, den Vater liebte er nicht, seine Arbeitgeber „waren ohne alle Moral" (Ellis, p. 54), — wir wissen nichts von einem Menschen, der ihm in den ersten Jahren seines Londoner Lebens nahe stand.

So wandte sich Meredith zur Natur, die er formen konnte, wie es seine Sehnsucht verlangte. Das Meer, die Blumen, alle Naturerscheinungen unterwirft er sich, und kaum eine Beobachtung endet ohne philosophierenden Schluß. Auch hier steht die Dichtung wieder stark im Gegensatz zu den „Roadside Poems" aus „Modern Love". Die „Poems" stellen ihnen gegenüber eine Form der Selbstbeglückung dar, die Meredith später scharf ablehnte. Nie wieder hat er später aus der Natur mehr zu schöpfen versucht, als sie ihm tatsächlich bieten wollte. Alles was darüber war, lehnte er dann als „sentimental" ab. Jetzt aber findet er noch, besser, glaubt er in der Natur seine ganze Weltanschauung wiederzufinden, und beinahe jedes Gedicht enthält sie in Verbindung mit einem Naturereignis. Besonders zum Ausdruck kommen zwei Züge: Der Mensch ist ein Teil der Natur; die Natur ist gütig, weil sie nie zerstört, sondern nur wechselt, und jeder Zerfall einer Blüte die Frucht prophezeit.

Der erste Zug findet sich besonders da, wo Meredith sich fast körperlich in der Natur verliert. Das Schönste unter den Gedichten dieser Art ist wohl das „Pastoral III". Die Sonne geht über den Hügeln unter, und „the evening winds are blowing". Also wieder die Dämmerstunde, die ihn zur Beschaulichkeit drängt.

„Unaided by one motive thought,
My spirit with a strange impulsion
Rises, like a fledgling,
Whose wings are not mature, but still
Supported by its strong desire
Beats up its native air and leaves
The tender mother's nest.
. . . . . .
A thing of Nature am I now,
Abroad, without a sense or feeling,
Born not of her bosom;
Content with all her truths and fates."

Dieses Pastoral zeigt auch, in welcher Weise die Natur auf Meredith wirkt. Für Meredith ist sie göttliches Ziel, in dem der Mensch Eins-

sein mit ihr findet. Diese Sehnsucht nach dem Einssein erscheint immer wieder bei Meredith, wie bei einem Mystiker die Sehnsucht nach Verschmelzung mit Gott. Niemals spricht Meredith deshalb vom T o d.

„For every elemental power
Is kindred to our hearts, and once
Acknowledged, wedded, once embraced,
Once taken to the unfettered sense,
Once clasped into the naked life,
The union is eternal!"

(„South-West Wind in the Woodland")

Und da die Natur e w i g ist, so bleibt auch der Mensch in ihr ewig, gleichviel in welcher Form. Dabei wächst Meredith über sich hinaus.

Er versucht mit der gleichen Wahrheitsliebe, mit der er die Natur zeichnet, jede ihrer Erscheinungsformen in die große Ordnung, die er in die Natur hineinlegt, als sinnvolles Glied einzuschalten. Das tut er in seiner idealisierenden Weise. Man kann den Wechsel in der Natur wie Swinburne erleben, („A Ballad of Burdens: The Burden of four seasons"). Für ihn stirbt das Heute mit dem Morgen. („The burden of Proserpine"). Für Meredith setzt sich das Heute im Morgen fort.

„Lo, as a tree, whose wintry twigs,
Drink in the sun with fibrous joy,
And down into its dampest roots
Thrills quickened with the draught of life,
I wake unto the dawn, and leave my griefs to drowse."

(„Pastorals IV")

Hier vereinigt sich mit dem Glauben an das ewigfließende Leben in der Natur die Gewißheit des Teilhabens an der Ewigkeit. Diese Erkenntnis findet in den meisten Gedichten ihren Ausdruck.

„By the bare wayside
Placid snowdrops hang their cheeks,
Softly touch'd with pale green streaks,
Soon, soon, to die.
On the clothed hedgeside
Bands of rosy beauties vie,
In their prophecied
Summer pride.
From the snowdrop learn;
Not in her pale life lives she,
But in her blushing prophecy".

(„The Flower of the Ruins")

Auch hier wieder liest Meredith aus scheinbar bedeutungslosen Naturerscheinungen eine ganze Weltordnung heraus. Schneeglöckchen und Heckenrosen sind ihm Symbole für seine eigene optimistische Lebensanschauung. Die Natur als das zu sehen, „was sie ist", gelang ihm noch nicht. Erst in „Modern Love" befreit er sich von der sentimentalen Naturbetrachtung.

So erscheint Meredith in den „Poems" als ein Mensch, der noch stark in der unvollendeten Entwicklung zwischen Knabe und Mann steht; diese Entwicklung erleidet zwei Unterbrechungen: die eine durch eine Umgebungsveränderung, die Meredith vor eine Welt stellt, mit der er sich noch nicht auseinanderzusetzen vermag; mit einer stark entwickelten Innerlichkeit versucht er statt dessen die Auseinandersetzung mit der Natur, die zur Sentimentalität führt. Die andere Unterbrechung geschieht durch den Versuch, ein noch unvollendet ausgelebtes Ideal der Frau mit der Wirklichkeit zu decken und endet in Resignation. Jeder Konflikt prägt später einen Hauptwesenszug in Meredith's Werken: Die Erkenntnis des Wesens der Sentimentalität führt im „Shaving of Shagpat" zur Kritik und im „Ordeal of Richard Feverel" zur Analyse des bestehenden Gesellschaftsbildes; die Resignation nach ihrem Ausklingen zur Schaffung des idealen, aber möglichen Frauentypus.

The Shaving of Shagpat.

Wirkung der Poems.

Die „Poems" kamen 1851 zum Druck, als in Meredith die Entwicklungsstufe, die sie darstellen, bereits vollständig ausgeklungen war, und neue Einflüsse schon einige Zeit vorher die Richtung, in der die folgende Periode verlaufen sollte, andeuteten. Diese neuen Einflüsse, die seit etwa 1849 an Meredith arbeiteten, waren von ganz anderer Art, als jene, denen er bisher gehorchte. Die Flucht zur Natur, unter deren Eindruck die „Poems" standen, war kaum durch stärkere Hemmungen aus Meredith's Umwelt erschwert worden. Meredith war clerk bei Charnock, im übrigen unabhängig und unter keinen engeren Einflüssen stehend, die ihn aus der in London eingeschlagenen Bahn herausgerissen hätten. Nachdem er sich mit dem neuen Leben abgefunden hatte, blieben ihm alle stärkeren Auseinandersetzungen mit Dingen, die in ihn herantraten, erspart.

Mit dem Beginn der zwanziger Jahre tritt der Wechsel ein. Meredith lernt Thomas Love Peacock kennen, heiratet dessen Tochter Mary und verehrt Peacock mit „tiefer Bewunderung", wie aus der Widmung zu der Gedichtausgabe von 1851 hervorgeht. Eine zweimonatige Reise nach Deutschland reißt ihn aus dem Londoner Alltag heraus. Danach gerät er, der Zurückgezogene, in Weybridge in einen Kreis bedeutender Persönlichkeiten wie Mrs. Macirone, Lady Duff Gordon, Tom Taylor, R. H. Horne. 1851 gibt er seine

Stellung bei Charnock auf, und 1853 wird sein Sohn Arthur geboren. Die ganze Zeit über lebt er finanziell sehr eingeschränkt.

In gleicher Weise wie der verflossene Lebensabschnitt durch aufbauende Einflüsse abgelöst wird, wirken im weiten Maße die literarischen Kritiken als verneinende, die das Ergebnis der ersten Entwicklungszeit, die „Poems", verdammen und niederzerren. Meredith war bei der Veröffentlichung der „Poems" durchaus nicht von ihrer Vollkommenheit und Durchschlagskraft überzeugt, sondern erwartete eine schonungslose Behandlung, ja selbst Ungerechtigkeit durch die Kritiken (Brief an Charles Ollier, Juli 1851). Aber die Resignation, mit der ihn die Kritiken erfüllten, tritt nicht nur in den zitierten Briefen an Ollier zu Tage, sondern auch in späteren Bemerkungen (Brief an Jessop, 13. Nov. 1861). Auf den ersten Blick scheint diese Reaktion Meredith's auf die Kritiken ungerechtfertigt. Nicht nur, daß die führenden Zeitungen den Poems ganze Spalten widmeten. Ihre Kritik ist durchaus wohlwollend und scheinbar ermunternd. Der „Spectator" gesteht dem Band beträchtliches dichterisches Gefühl und Können zu, das „Athenaeum" prophezeit in dem „Sänger" Meredith den künftigen „Dichter", William Michael Rossetti lobt im „Critic" die Wärme der Empfindung und Gestaltungskraft und hofft auf weitere Veröffentlichungen des Dichters; Kingsley in „Fraser's Magazine" findet unter den „Poems" einige der köstlichsten Liebesgedichtchen, die während der letzten 5 Jahre in England geschaffen seien. Nur der „Leader" gesteht den Gedichten nicht die gleiche Bedeutung zu, und der „Guardian" lehnt sie ab.

Aber was Meredith niederschmetterte, war nicht die Gesamtbeurteilung, sondern die Ergebnisse der kritischen Analyse der Gedichte. Er sah, daß kein einziger noch so wohlwollender Kritiker die Gedichte als vollständig echt und ursprünglich erkennen wollte. Je anerkennender die Kritiken waren, um so stärker betonten sie die Abhängigkeit von einem Vorgänger oder größeren Zeitgenossen. Tennyson, Keats, Robert Browning, Elisabeth Browning, Herrick, Shelley — jeder Kritiker glaubte wenigstens einen oder zwei von diesen bei Meredith nachweisen zu können. Der „Guardian" unterscheidet Keats, Tennyson und Mrs. Browning „auf jeder Seite" des Bandes. Aehnlich urteilt der „Spectator". Das „Athenaeum" findet „a smack of Herrick" und warnt Meredith, dem alten Erotiker weiter zu folgen. Auch W. M. Rossetti stellt fest, daß einige kleine lyrische Gedichte „nach Herrick schmecken". Die übrige Abhandlung Rossetti's ist größtenteils der Nachweis, daß Meredith Keatsianer sei, stilistisch jedoch der Tennyson-Schule angehöre. Genau umgekehrt warnt Kingsley vor Keatsischen Stilübertreibungen und empfiehlt statt dessen als Vorbild für Meredith Tennyson, gleichzeitig lobend hervorhebend, daß die Gedichte zwar an Herrick erinnerten, doch von einer Tiefe des Gedankens und des Gefühles seien, die Herrick niemals erreicht hätte.

Tatsächlich hat fast jeder Kritiker unter Heranziehung der bekanntesten Dichter aus Meredith's „Poems" herausgelesen, was ihm am nächsten lag. Während der derbe und schlichte Vertreter der „muscular Christianity" aus seiner Kritik eine Verdammnis der Keats-Ueberladung macht und Meredith auf die Einfachheit schottischer Balladen, auf Shakespeare und Moore weist, versucht der Keats-Vergötterer Rossetti durchaus eine Verbindung der „Poems" zu Keats zu konstruieren und sie so zur Anerkennung zu bringen. W. H. Rossetti war noch sehr jung und gerade am Anfang seiner Kritikerlaufbahn. Um so unglücklicher verläuft der Versuch, zwei so wesensfremde Gestalten wie Keats und Meredith auf einen Nenner zu bringen [1]).

Rossetti wagt sich sogar an die unmögliche Gleichsetzung von Keats' Liebeserleben mit dem von Meredith, indem er in Meredith's Liebeslyrik nur eine Keatische von größerer Konzentration wiederzufinden meint.

Bei einer solchen Einengung der Beurteilung ist es nicht erstaunlich, wenn die unbedeutenderen Kritiker noch weiter über das Maß schritten. Der „Guardian", das Blatt der Church of England, vernichtet Meredith mit dem Vorwurf roher Sinnlichkeit, Unreinheit, übertriebener Wollust und Ovidischer Tendenzen in ein paar Zeilen.

Die übrigen Kritiken entsprechen dem Bedeutungsgrade der Zeitungen, in denen sie erschienen sind. Das „Athenaeum" und der „Spectator" waren zu dieser Zeit die führenden kritischen Blätter und lassen auch Meredith eine objektivere Beurteilung widerfahren, während der „Leader" über eine oberflächliche Besprechung nicht hinauskommt und die „Poems" als elegante und phantasielose „trifles" wertet.

---

[1]) Die Kritik beginnt mit einer grundsätzlichen Erörterung, die in ihrer unklaren Verworrenheit ein Zeichen dafür ist, mit welchen Schwierigkeiten Rossetti zu seinem Ziele zu kommen versuchte. „The full poet is a thoroughly balanced compound of perception and intellect. By the first faculty he sees vividly, and feels to the inmost; by the second, he understands deeply and largely and applies with a subtle searching breadth (!). The power of expression is a correlative of both; but it belongs more immediately to the first. Though Tennyson had not been the author in posse of „In Memoriam", he might equally have produced such perfect word-painting as we find in „Mariana"; but a want of that perception which constitutes the essence of the latter would have made the former more faint from the first to last". (!) Auf dieser Grundlage baut Rossetti spaltenlang seine Erkenntnisse auf und kommt doch zu keinem anderen Schluß, als daß Meredith nur auf Grund weniger höchst oberflächlicher Kriterien Keatsianer sei. „We have assigned Mr. Meredith to the Keatsian school, believing that he pertains to it in virtue of the more intrinsic qualities of his mind, and of a simple enjoying nature; and as being beyond doubt of the perceptive class in poetry."

Die starke Hervorhebung der Abhängigkeit von allen möglichen Größen war es wahrscheinlich vornehmlich, die Meredith kränkte. Als ihm eine ähnliche Behandlung bei Herausgabe von „Modern Love" zuteil wurde, schrieb er an William Hardman: „Confound the Press for its impudence in calling me the pupil of anybody!" (Brief v. 18. 5. 1862). Meredith hatte die meisten der Gedichte unter harter Arbeit geschaffen (Brief v. Juli 1851 an Ollier), und sie waren echter Ausdruck seines jeweiligen Zustandes. Statt von dieser Voraussetzung auszugehen und die Gedichte als das zu nehmen, was sie darstellen sollten und das W e r k zu kritisieren, gingen die Kritiker den bequemen Weg, mit vertrauten Maßstäben die Gedichte zu klassifizieren und den Dichter als wirklichen Schöpfer zu übersehen.

Meredith war groß genug, den harten Schlag, den er empfing, als Lehre und Mittel zur Weiterbildung zu gebrauchen. Unabhängig von den Ergebnissen der Kritiken scheint er selbst mit seinen Gedichten ins Gericht gegangen zu sein und, als er diese Entwicklungsstufe überwunden hatte, ihre Schwächen erkannt zu haben. So schreibt er in einem Brief an Augustus Jessop vom 13. November 1861: „. . . . . one result of my hard education since the publication of my boy's book in '51 . . . . has been that I rarely write save from the suggestion of something actually observed. I mean that I rarely write verse. Thus my Jugglers, Beggars, etc. I have met on the road, and have idealized but slightly. I desire to strike the poetic spark out of absolute human clay. And in doing so I have the fancy that I do solid work — better than a carol in midair."

Das Idealisieren und Subjektivieren der Gegenstände, also die den „Poems" eigene „Sentimentalität" lehnte er als einen Mangel ab. In den „Poems" offenbart sich die Sentimentalität in ihrer ursprünglichsten Art, d. h. im Hineintragen subjektiver Empfindungen und Sehnsüchte in Dinge, die außerhalb des eigenen Ich stehen. Wir haben diese reinste Form oben als charakteristisch für das Lebensgefühl des jungen Menschen dargestellt. Ganz natürlich erweitert sie sich und wird bezogen auf die Dinge, die bei fortgehender Entwicklung in stärkerer Weise den Menschen zur Auseinandersetzung mit ihnen drängen, schließlich auf das gesamte innere und äußere Leben. Da Sentimentalität bei Meredith von vornherein Unechtheit in sich schließt, wird sie bei stärkerer Ausprägung direkt zur Unwahrheit, zur Lüge und bestimmt das ganze Handeln, Denken und Fühlen des Sentimentalisten so, daß über seinem ganzen Leben ein Schleier der Unwahrhaftigkeit ruht. So sah Meredith später seine Sentimentalen, und wo immer in seinen Werken Menschen auftreten, die der nackten Wirklichkeit, mit der sie nicht fertig werden, einen beschönigenden Schleier umhängen, brandmarkt er sie als Sentimentalisten. Ihnen allen graut vor etwas, das sie mit dem Schleier zudecken; der Egoist seine Selbst-

sucht mit dem Altruismus, der egoistische Liebhaber seine Genußsucht mit der großen Liebe (Wilfried) oder wenigstens mit dem Gelübde der Freundschaft (Barret); der Eingebildete mit der Ehre (Alvan); der Systemschmieder mit der Philosophie (Sir Austin) — sie alle suchen statt der harten Schläge der Wirklichkeit „nice feelings" und „fine shades" („Emilia in England").

So weit war Meredith selbst nicht gekommen, sondern er ging den anderen möglichen Weg und befreite sich im richtigen Augenblicke von der Sentimentalität. Gleichzeitig wird in ihm aber auch der Haß dagegen wach, der seinen Ausdruck im „Shaving of Shagpat" findet. Wie weit Meredith schon jetzt den Begriff der Sentimentalität faßt, ist nicht zu erkennen. Auf jeden Fall ist sie für ihn nun der Ausdruck alles Unwahren und Falschen, und dagegen richtet sich der „Shaving of Shagpat".

Man kann den „Shaving of Shagpat" von zwei Gesichtspunkten her betrachten: Meredith nannte ihn „An Arabian Entertainment". Und als ein „entertainment" faßten ihn auch seine Zeitgenossen auf. George Eliot, die kurz vorher eine lobende Kritik im „Examiner" (29. XII. 1855) über den „Shaving" geschrieben hatte, sagt in einem Briefe vom Januar 1856: „If you want some idle reading get the Shaving of Shagpat, which I think you will say deserves all the praise I gave it". Als ein bloßer Unterhaltungsstoff erfüllt der „Shaving" auch vollständig seinen Zweck und fordert beim erstmaligen Lesen kaum zum Tiefergehen auf. Trotzdem gibt auch schon George Eliot in ihrer Kritik zu: „There is plenty of deep meaning in the tale for those who cannot be satisfied without deep meanings".

Tatsächlich drängt sich einem auch bei öfterem sorgfältigem Lesen des „Shaving" die Ueberzeugung auf, daß, selbst wenn es Meredith nicht beabsichtigt hätte, der „Shaving" mehr ist als ein bloßes „entertainment", ja, daß im „Shaving of Shagpat" ein gutes Stück von Meredith's eigener Weltanschauung und Lebensreife enthalten ist. Die letzten Seiten des „Shaving" deuten auf jeden Fall in diese Richtung. Shibli ist der große Gesellschaftsreformer, der Held, der die Welt vom Uebel befreit, die Illusionen zerstört, die die Menschheit berücken (p. 287). Und dabei bleibt es nicht, sondern wie ein Prophet verkündet Meredith: „The mastery of an Event lasteth among men the space of one cycle of years, and after that a fresh illusion springeth to befool mankind" (p. 288). Dem geht der ganze verwickelte, aber in seinen Ideen durchaus logische Apparat der Erzählung voraus, alles auf dieses Ende hindeutend. Die Einzelzüge sind fein durchdacht und zu original ausgeführt, als daß man sich an der Betrachtung um ihrer selbst willen begnügen möchte.

Dazu kommt dann die Wertung des Werkes, das unmittelbar nach dem „Shaving" entstanden ist, „Farina". „Farina" war schon

zu Meredith's Zeit für manchen, der sich am „Shaving of Shagpat" begeistert hatte, eine schwere Enttäuschung. George Eliot sagt in der Westminster Review (Oktober 1857): „ . . . we remember our friend Shibli Bagarag too well to be easily satisfied with any hero less astonishing . . . . It was with something like disappointment, therefore, that we found ourselves brought down to the vulgar limits of time and place, and our appetite for the marvellous entirely spoilt by scenes which challenge prosaic considerations of historical truth and the fitness of things".

Wollte man auch „Farina" für nichts als ein Unterhaltungsbuch rechnen, so müßte man sich sogleich fragen, wie ein Schriftsteller, der eben noch sämtliche Mittel zu besitzen schien, seinen Leser zu bannen, plötzlich bei einem ähnlichen Versuche fast versagte und weiterhin überhaupt nicht mehr einen Märchenstoff wagt. Wir wissen von George Eliot, daß sie den „Shaving of Shagpat" vor ihrer Besprechung nur einmal gelesen haben kann [1]). Sie beschränkte sich also, wie auch die Kritik zeigt, auf das rein Unterhaltende im „Shaving". So kann man ihre Enttäuschung verstehen, als auf den meisterhaften „Shaving" der schwache „Farina" folgte.

Es scheint tatsächlich, als ob man den „Shaving" und „Farina" nicht anders als aus Meredith selbst verstehen könnte. In beiden Erzählungen übt Meredith an der bestehenden Gesellschaftsform Kritik. Im „Shaving" mehr abstrakt an dem Beugen der Menschen vor einem Götzen, der die Welt beherrscht, im „Farina" am Katholizismus, dem Fundament der mittelalterlichen Gesellschaft. In beiden Fällen ist es also das gleiche Thema, das Meredith sein ganzes Leben hindurch beschäftigt hat. Sollte nicht ein tieferer Grund dafür zu finden sein, daß Meredith in seinen Anfängen die Märchenform zur Einkleidung gewählt hat, selbst auf die offensichtliche Gefahr hin, daß der zweite Versuch ein schwaches Werk ergab? Vielleicht bietet die folgende Erklärung einen Schlüssel.

Meredith war 22 Jahre alt, als sich in ihm der „Shaving of Shagpat" formte. Wie sein Leben bis zu dieser Zeit auf Meredith gewirkt hat, können wir aus den Poems schließen. Ein vollständiges Zurückgezogensein auf das Naturerlebnis wirkte in alle Dinge hinein, von denen wir überhaupt aus den „Poems" Zeugnisse haben. Im Hinblick auf die Behandlung des „Shaving of Shagpat" und „Farina's" genügt es zu zeigen, wie Meredith dem Gesellschaftsproblem gegenüber steht. Unter den 57 Gedichten der „Poems" beziehen

---

[1]) December 30. 1855: „Read the Shaving of Shagpat (George Meredith's). Dec. 31. 1855: Wrote a review of Shagpat." (George Eliot's Life as related in her letters and journals. Arranged and edited by her husband. W. Cross, London, 1885, p. 389.)

sich zwar nur zwei auf gesellschaftliche Fragen: „The Olive Branch" und „London by Lamplight". Aber man kann nicht behaupten, daß Meredith dem Thema „Gesellschaft" aus dem Wege gegangen wäre, sonst wären diese beiden Gedichte nicht einige der längsten des ganzen Bandes geworden.

Aber es scheint, als ob das starke Naturerlebnis einem anderen Erlebniskreis noch keinen Raum geben wollte. Die beiden genannten Gedichte zeigen, daß Meredith überhaupt noch keiner nüchternen Wertung, keiner tieferen Einsicht in die tatsächlichen Zusammenhänge eines Kulturgefüges fähig war. „The Olive Branch" besingt die Weltausstellung von 1851 in einer Weise, als ob Meredith von diesem Unternehmen eine Weltrevolution ganz und gar im Sinne von Shelleys „Revolt of Islam" erwartete. Die See, über die das Schiff „Olive Branch" fährt, ist das Grab einer vergangenen Zeit, in der die Liebe keinen Platz hatte. Von nun an reichen sich die alte und die neue Welt, Tropen und Polarland, Nord und Süd die Hände, und jedes Schiff, das die Welt besegelt, ist von nun ein „Olivenzweig" und führt mit jeder Fracht die Liebe eines Volkes für das andere mit sich. Wenn Meredith zwei Jahre vor der Abfassung des „Shaving" noch in einer solchen Wirklichkeitsfremdheit befangen war, dann möchte man fast annehmen, daß die Gesellschaftsprobleme, die Meredith im „Shaving" und weiter in „Farina" behandelt, keine andere Form finden konnten als die orientalische Märchenform, und daß Meredith neben der Freude am reinen Märchenstoff die Märchenform gewählt hat, um ein passendes Gefäß für seine noch unreifen weltanschaulichen Bekenntnisse zu haben.

Wie „The Olive Branch" ganz und gar ein phantastischer Traum scheint, so schließt auch „London by Lamplight" mit einem solchen ab. Voll von „Verzückung reiner Freude, ein Garten, allem Harme unbekannt", so sieht Meredith die künftige Welt! Daß „The Olive Branch" und „London by Lamplight" nicht zufällige Ergebnisse einer Stimmung, sondern tatsächlicher Ausdruck von Meredith's augenblicklicher Reife waren, beweist, daß er noch einige weitere Gedichte gleicher Art verfaßt hat, die verloren sind [1]).

Will man in „Shaving" die unreife idealistische Weltanschauung eines Jugendlichen sehen, so erscheint es natürlich gewagt zu behaupten, daß ein Mann von Meredith's Urteil und Geistesschärfe noch mit 25 Jahren auf dieser Anfangsstufe stand. Man darf aber nicht vergessen, daß Meredith's Entwicklung außerordentlich lang-

---

[1]) „The two „blank verse metres" beginning „How sweet on sunny afternoons" are selections from half a dozen of the sort, and will be, I think, the most original features in the Volume. Also „London by Lamplight" has two or more numbers to follow (but shorter ones) if you think fit." Brief vom 12. XII. 1850 an John W. Parker.

sam vonstatten ging. Galland glaubt sich sogar berechtigt, Meredith's jugendliche Entwicklung erst mit dem 50. Jahre als tatsächlich abgeschlossen zu sehen (Galland, p. X); hierhin paßt auch durchaus, was Meredith später an ein junges Mädchen schrieb: „Bear in mind that Nature abhors precociousness, and has the habit of punishing it" (Brief v. 15. V. 1904 in Letters from George Meredith to various correspondents. Printed for private circulation, 1924, Pretoria).

Unter allen diesen Umständen ist es vielleicht nicht ganz unberechtigt anzunehmen, daß Meredith's erstes weltanschauliches Bekenntniswerk in ein Gewand gekleidet wurde, das der Reife des Dichters am meisten entgegenkam. Warum Meredith nun künstlerisch die orientalische Märchenform gewählt hat, soll in dem Kapitel über die Form des „Shaving" bewiesen werden. Inhaltlich ließe sich anführen, daß der „Shaving" in seiner Form Meredith erlaubte, über das Reale, dem er noch zu idealisierend gegenüberstand, hinaus seine Gedanken ungebundener und der Wirklichkeit gegenüber verantwortungsloser spielen zu lassen. Der „Shaving" als orientalisches Märchen steht über der Zeit und außerhalb eines möglichen Kulturgefüges. Die Handlung wird von übermenschlichen Gewalten geführt, die die Handlungsträger nach ihrem Gutdünken als Werkzeuge nach den von ihnen vorherbestimmten Zielen treiben. Deshalb sind die Menschen des „Shaving" ohne eigengeschaffenen Konflikt. Kämpfe und die Mittel zur Lösung werden an sie herangetragen und vollziehen sich nicht nach ihrem Willen und ihrer Verantwortung, sondern nach fatalistischen Gesetzen. Die Helden sind nicht eigentlich die Menschen, sondern die B e g r i f f e, die gegen- und miteinander arbeiten. Es sieht fast so aus, als ob Meredith es noch nicht wagen konnte, seinen Figuren ein Eigenleben und ein vernünftiges Handeln innerhalb eines wirklichen, zeitgenössischen Lebens zu erlauben. „Farina" ist beinahe ein Beweis dafür, wie Meredith zwar von der Märchenwelt herabsteigt, aber doch noch immer ein halb zeitloses Gewand wählt, in dem er mehr seine Phantasie und seine Ideen als wirkliches Leben spielen lassen kann.

Die Form.

Was bei den „Poems" besonders stark auffällt und von den Kritikern lobend oder verdammend hervorgehoben wurde, ist die seltsame, teils fremdartige, teils überladene Form. Wie Meredith in seinem Innenleben versuchte, eigene und neue Wege zu gehen, so offenbart sich diese Abneigung gegen das Gewöhnliche und Konventionelle auch in der Form der „Poems". Er operiert mit allen möglichen Versarten, Reimen, Mitteln der Musikalität und des Stabreimes. Eine Unmenge ungewöhnlicher Wörter und syntaktischer Merkwürdigkeiten lassen sich in den Poems nachweisen.

Meredith hat bewußt versucht, der Sprache neues Leben einzugeben. In einem Brief an seinen Sohn Arthur schrieb er einmal: „I myself am, as a describer of nature and natural emotions, a constant sufferer in dealing with a language part of which is dead matter. — You will do good service in directing attention to the point, though I do not see how our English is to be vitalized throughout" (Brief v. 27. Juli 1881). Er hat dabei kaum Grenzen gelten lassen. Als ihm später einmal vorgeschlagen wurde, die Sprache weniger verwickelt und schwierig zu machen, antwortete er: „Yes, I know what you would like me to say: „She went upstairs, her heart was as heavy as lead", and so on with various other most conventional phrases" (Butcher, p. 43). Nachdem Meredith sich in den „Poems" in ungehemmter Formungsfreude einen Boden und Antrieb für das Wuchern seiner Phantasie geschaffen hatte, ließ er im nächsten Werke das Gefäß überquellen und berauscht sich förmlich an der Fülle seiner Schöpfungen, die ganz und gar echt und — im Einklang mit dem ganzen Motiv des „Shaving of Shagpat" — der Oberflächlichkeit und Konvention ein kraftvoller Gegenschlag waren. Dies ist vielleicht ein Grund, weshalb Meredith die Geschichte in das Land von 1001 Nacht legt. Keine andere Umgebung hätte diesen Ueberfluß und diese Verschwendung des Ausdruckes ertragen können, ohne zur Stillosigkeit zu verleiten. Hier aber kann er seine ganze jugendliche Gestaltungskraft ausgeben und e i n e n Gedanken bis zur Erschöpfung in tausend Variationen widerspiegeln.

Das Ganze ist eine vollkommene Einfühlung in orientalisches Stilempfinden und Stilgestalten: „Bhanavar the Beautiful pressed the white arch of her feet on the soft green-mossed grasses . . . Her laughter was like the falls of water at moonrise; and she was stately as a palm-tree standing before the moon . . ." „. . . they undressed her and she lay among them, and was all night even as a bursting rose in a vase filled with drooping lilies". — „Rabesqwat was a fair Queen, with black eyes, kindlers of storm, torches in the tempest".

Unvergleichlich in der Schilderung ist die Erscheinung eines häßlichen, alten Weibes:

„A woman, old, wrinkled, a very crone, with but room for the drawing of a thread between her nose and her chin; she was, as is cited of them who betray the doings of Time (!).

Wrinkled at the rind, and overripe at the core, and every part of her nodded and shook like a tree sapped by the waters, and her joints were sharp as the hind-legs of a grasshopper; she was indeed one close-wrecked upon the rocks of Time".

Von der Schlangenkönigin, die inmitten ihres Schlangengefolges tanzt, heißt es:

„. . . . clutching them by the necks till their little thin red tongues hung out, and their eyes were as discoloured blisters of venon. Then she arose, and her arms and neck and lips were glazed with the shine of the serpents and she flung off her robes to the close—fitting silken, inner vest looped across her bosom with pearls, and whistled in a mazy dancemeasure among them, and sang melancholy melodies, making them delirious, fascinating them; and they followed her round and round, in twines and twists and curves, with arched heads and stiffened tails, and the chamber swam like an undulating sea of shifting sapphire lit by the moon of midnight. Not before the moon of midnight was in the sky ceased Bhanavar sporting with the serpents, and she sank to sleep exhausted in their midst!"

Bei der Verprügelung des Baba Mustapha kann sich Meredith nicht enthalten, über die Feststellung der bloßen Tatsache hinweg noch eine lebendige Schilderung zu geben:

„ . . . . the crowd burst the doors, and he was quickly seized by them and tugged at and howled at and pummelled, and torn and vituperated, and as a wrecked vessel on stormy waters, plunging up and down with tattered sails, when the crew fling overboard freight and ballast and provision".

Und bei einer zweiten Gelegenheit:

„Baba Mustapha was hurled from him a great space like a ball that reboundeth, and he was twisting after the fashion of envenomened serpents, sprawling and spunning, and uttering cries of horror. Surely, to see that sight the four kings and the people bit their forefingers and winked till the water stood in their eyes . ."

Bei all diesen Bildern fällt die lebenswahre und treffende Wiedergabe auf. Meredith läßt keine billigen Vergleiche die wohldurchdachten, schönen Wortgebilde ersetzen. Die Schöne, die sich unter ihren Schwestern niederlegt, ist nicht wie „der Mond unter den Sternen", sondern wie die aufbrechende Rose unter niederfallenden Lilien. Das Besondere an diesen Schöpfungen ist, daß sie nicht aus einem ästhetischen Formgefühl für das Bild und die Sprache allein erwachsen sind, sondern Meredith denkt zugleich, was in ihm das Gefühl diktiert. Als Meredith gefragt wurde, warum er ein Mädchen mit einem Palmbaum vergliche, wußte er sogleich die Antwort: „the hair falling over her shoulders and her slender shape" (Ellis, p. 76).

Das zeigt, daß Meredith durch beobachtendes Schauen alles bildliche Material prüft und mit Ueberlegung das wählt, was mit dem Gegenstande, den er durch Vergleiche besonders zeichnen will, wirklich harmonisch zusammenklingt. Hier setzt sich fort, was er in den Poems begonnen hat: die ernsthafte, liebevolle Betrachtung eines

Dinges und die Versenkung darin. Meredith hat das als ein „ernsthafter Beobachter der Natur“ bewußt und vorsätzlich getan (Brief an Ollier, Juli 1851). „Brains“ ist das, was er später immer wieder in seinen Romanen und Briefen bei der Beschäftigung mit jedem Dinge fordert. Selbst da, wo er Märchengestalten beschreibt, läßt er sich nicht von Gefühlen leiten, sondern beschreibt das in ihm erstandene Bild. Diese Gedankenarbeit macht seine Sprache so blühend und lebendig, weil er für jedes Ding einen neuen Vergleich, ein neues Wort findet. Sie ist eng verbunden mit jener erwähnten Anschaulichkeit der Dämmerungsstimmungen, die ihn zur Verschmelzung mit den Gegenständen drängt und ihn ihrem tieferen Wesen näherbringt. Sie findet ihren letzten Ausdruck in den Naturdichtungen der späteren Zeit, die scheinen, als hätte Meredith die Natur mit einem zweiten Gesicht erkennen dürfen.

Im „Shaving of Shagpat“ führt sie zu solchen Grenzen der Vollkommenheit, daß das Werk eher der Uebersetzung einer orientalischen Erzählung nahekommt, als ein Originalwerk scheint. Meredith hat es deshalb für nötig gefunden, der Ausgabe von 1856 ein Vorwort beizugeben, in dem er sich gegen jede Annahme einer Nachahmung orientalischer Geschichten verwahrt. „It has seemed to me that the only way to tell an Arabian story was by imitating the style and manners of the Oriental story-tellers. But such an attempt, whether succesful or not, may read like a translation. I therefore think it better to prelude this Entertainment by an avowal that it springs from no Eastern source, and is in every respect an original work“.

Meredith liebt es, auf dem Gegenstande, der ihn fesselt, zu verweilen, bis er ihn erschöpft hat. Und wie er es mit sichtbaren Dingen tut, so mit dem Abstrakten. Es macht ihm Freude zu zeigen, in welcher Weise er sich eine Erkenntnis aneignet. Mit immer neuen Mitteln versucht er, das Wesentliche einer Erscheinung zu erfassen, um aus ihr allgemeingültige Gesetze zu gewinnen:

„Ye that intrigue, to thy slaves proper portions adapt,
Perfected plots burst too often for all are not apt!“

Dies bezieht sich auf den besonderen Fall, wo Shibli Bagarag über die Fähigkeiten der Kampfgenossen nachdenkt. Er reflektiert weiter und erweitert die Erkenntnis:

„To master an Event,
Study men!
The minutes are well spent,
Only then!“

Und schließlich kommt er auf den Kern einer allgemeingültigen Erkenntnis:

„The man of men who knoweth men, the Man of men is he!
His army is the human race, and every foe must flee!"
(p. 240).

Und dies alles hintereinander mit nur ein paar Worten der Verbindung. Hier liegt vielleicht der Beginn zu jenem öfteren Durchbrechen der Form durch philosophische Exkurse in Meredith's späteren Romanen. Denn Meredith hat diesen in seiner Jugend so ausgeprägten Zug sorgfältig gepflegt und läßt ihn später nur in der Form wechseln.

Der Gehalt.

Wie bei den „Poems" und fast allen anderen Werken Meredith's kann man auch beim „Shaving of Shagpat" zwei Kerne herausschälen: eine rein weltanschauliche Frage, die Weltreformation, und das Problem der Frau. Das erste Thema ist von fast allen Biographen behandelt und nach allen Seiten untersucht worden. Seltsamerweise aber ist keiner den Weg zu Ende gegangen. Shibli's Werk ist unmöglich ohne die Frau; aber kein Biograph ist bisher auf diese wichtige Tatsache gestoßen. Nur Galland versucht tiefer zu gehen (Galland, p. 114); aber sein Schluß, daß das Bekenntnis der Unvollkommenheit des Mannes ohne die Frau Ironie sei, trifft auf Meredith, noch dazu auf den jungen Idealisten, sicher nicht zu.

Vielmehr führt Meredith die in den „Poems" begonnene, fast einseitige Linie der Frauenverehrung weiter. Die Märchenform des „Shaving" ermöglicht es ihm dabei, über alle Grenzen hinaus dieses Ideal der Frau als des guten Prinzips auszugestalten. Der „Shaving" mutet an wie ein blinder Wunsch Meredith's, in der Frau nur das Gute zu sehen. Selbst da, wo in einer Frau das Verderbende und Niederreißende vorherrscht, zeichnet er sie im Grunde doch immer als gut und rein. Bhanavar die Sündige ist nur einem Verhängnis zum Opfer gefallen. Verloren ist sie deshalb nicht, sondern wird im Tode schöner als sie im Leben war und verkündet damit das „Ist gerettet!"

Meredith konnte dieses Ideal noch bilden. Die ersten Jahre seiner Ehe waren glücklich, und in ihnen schuf er Noorna bin Noorka. Die gleichen Jahre brannten in ihn auch den Drang zum Weltverbessern und ließen ihn sich selbst in Shibli Bagarag spiegeln. Aber zugleich weist er der Frau ihre Sendung zu: den Mann hinaufzuziehen und zu seiner Bestimmung zu führen. Das schöne Thema der „Poems" klingt er im „Shaving" zu einer mächtigen Fuge aus.

Schon das erste Auftreten Noornas im „Shaving" weist darauf hin. Als Frau ist sie bestimmt, Shibli zu führen. Dazu ist nicht Schönheit notwendig. Und Meredith läßt Noorna als altes und häßliches Weib erscheinen. Noorna sieht in ihrer Häßlichkeit nicht

einmal einen Hinderungsgrund für die Heirat mit dem junge Shibli. Sie weiß, daß ihre Ehe zur Vollführung von Shibli's Ta notwendig ist, und daß sie ihm um so schöner und begehrenswerte erscheinen wird, je näher sie ihn zur Erfüllung seiner Aufgaben ge bracht hat. Liebe zum gemeinsamen Werk soll Mann und Frau zu sammenführen, nicht der Wunsch nach dem Besitz eines schönen Ob jekts. „Now I propose to thee this . . . . that I lead thee to grea things . . . provided thou marry me . . .“ (p. 14).

Wie Meredith in der Frau die Führerin des Mannes sieht, s schreibt er ihr auch alle tiefe Weisheit zu. Shibli weiß, daß ihm be seiner Geburt große Dinge prophezeit sind, aber er folgt auf seinen Wege zu ihnen bald hierhin, bald dorthin, dem Zufall. Noorna da gegen gewinnt mit planmäßigem Suchen und Denken dem scheinba regellosen Walten überirdischer Kräfte die Erkenntnis ihrer Ord nung und Zusammenhänge ab. Dabei gewinnt sie die tiefe Weis heit und Einsicht, die dem jugendlichen Schwärmer Shibli ein Ge heimnis bleibt. Für Shibli ist die Weisheit Noorna's unfaßbar, un obwohl ihn alles an Noorna abstößt, flößt ihm ihre Weisheit doch Ehrfurcht ein, und er reflektiert: „This old hag appeareth deep in the fountain of events and she will be a right arm to me in th mastering of one, a torch in darkness, seeing there is wisdom in her . . . .“ (p. 14). Diese Gegenüberstellung der vollkomme nen Frau, die keine Entwicklung mehr zu erfahren scheint, un des unfertigen Jünglings, dessen Irrwege das ganze Buch füllen scheint ebenfalls typisch für Meredith's Entwicklungsstufe. Die Frau ist durchaus ein Idealbild, das Meredith an der Wirklichkeit noch nicht zu kontrollieren imstande war. Der Jüngling aber schein in den Hauptzügen an sich selbst studiert zu sein. Noorna ist nu Weisheit und Treue. Kein anderer Charakterzug läßt sich an ih feststellen. Shibli steckt voll von psychologischen Problemen un läßt ein viel feineres Studium erkennen. Dazu mögen Meredit Selbstreflektionen verholfen haben; zu einem Verstehen der Fra aber war er noch nicht gekommen. Der Egoismus des Liebhaber in den „Poems“ erscheint wieder bei Shibli, der aus reiner Selbst sucht Noorna zu seiner Frau macht. All die Torheiten, die ein jun ger Mensch zu überkommen hat, Eitelkeit, Dünkel, Ueberklugheit Genußsucht, werden in Shibli dargestellt, während Noorna kei einziges niederes Attribut zeigt.

Das gleiche Hineinlegen ausnahmsloser Güte in die Frau fin det sich bei allen anderen Gestalten im „Shaving“. Ruark ist de sündigen Bhanavar verfallen, und seine Mutter weiß, daß es sein Untergang sein wird. Im Traume sieht Ruark seine Mutter a einem Flusse weinen, der mit dem Blute ihrer Adern gefüllt ist Wenn Ruark's Mutter die schöne Bhanavar sieht, speit sie auf si und wünscht ihr Verderben. Und doch, in dem Augenblick, w

Bhanavar als Büßerin kommt, da weint sie mit ihr und schließt sie in ihre Arme.

Die schöne Gulrevaz von Aklis bezaubert Shibli durch ihre Lieblichkeit. Sie aber ruft Schande auf ihn nieder, da er seiner Verlobten ihretwegen untreu werden will (p. 208).

Diesen Gestalten steht nun Bhanavar gegenüber. Wie schon oben gesagt, ist auch sie nicht absolut schlecht, sondern nur aus einem Fluche, der ihr Leben leitet, die Sündige geworden, die diesen Fluch mit dem Tode abschüttelt. Vor dem Verhängnis war auch sie rein und gut, und ihre Liebe zu dem jungen Häuptling Zurvan war unschuldig und zart. Aber während Noorna ihre Jugend damit verbracht hatte, dem Wesen aller Dinge nahe zu kommen, ihr Urteil zu üben und ihrem Verstande zu folgen, bleibt Bhanavar beim Sichtbaren stehen, lebt dem Schönen allein und folgt ihren Gefühlen. Noorna gewinnt mit dem Verluste ihrer Schönheit Weisheit (p. 167). Für Bhanavar ist diese Schönheit nicht nur das höchste Gut, sondern sie scheut auch kein Opfer, es zu mehren. Geleitet wird sie dabei nicht vom Verstande, sondern von ihren Gefühlen, deren Sklave sie wird. Vergebens versucht Zurvan ihrer Gefühle mit Vernunft Herr zu werden. Wie ein eigensinniges Kind denkt sie nur an sich und ihre Wünsche, keines Urteiles mehr fähig, sondern klagt den Geliebten des Mangels an Liebe und der Feigheit an (p. 25). Hier taucht zum ersten Male auf, was Meredith später mit Verzweiflung in die Worte gebracht hat:

„Destroyed by subtleties these women are.
More brain, o Lord, more brain!"

(„Modern Love"),

nachdem sein eigenes Leben durch die ungedämmten Gefühle einer Frau nahe am Zusammenbruch war. Sein ganzes Leben hindurch hat Meredith gegen die Herrschaft der „emotions" gekämpft.

Hier liegt ein anderer Grund von Meredith's Wunsch, die „Poems" ungeschehen zu machen. Sie sind voll von „emotions". In einem Briefe an Luigi (30. XII. 1907) beklagt er sich über die viele schlechte Dichtung der Zeit, die nur deshalb so blühe, weil junge Männer und Frauen sie als einen Tummelplatz ihrer Gefühle benutzten. Vielleicht liegt in diesem Urteil eine Erinnerung an seine eigenen Anfänge, die so stark durch die Herrschaft seiner Gefühle beeinflußt waren. „I think one reason why his advice was so helpful to any friend, in anxieties and perplexities", sagt Lady Butcher in ihren Memoiren von dem alten Meredith (p. 90), „was that he always appealed to the heart and brain, and not to the emotions".

Weil Bhanavar sich durch ihre Gefühle blind machen läßt, muß Zurvan sein Leben hingeben, während bei Noorna, der Verkörperung des Geistes, der Geliebte zu welterlösenden Taten geführt wird.

Bhanavar ist die Königin der Schlangen, brennende Sinnlichkeit, Flamme, und wer sie berührt, geht zugrunde (p. 37). Wer sie liebt, liebt nur um ihrer Schönheit willen und wird deshalb vernichtet. Nur einen liebt sie „groß und wahr", ihn will sie vor dem tödlichen Schlangenbiß bewahren, und in dieser echten Liebe verlassen sie die Schlangen, sie wird häßlich im Ansehen, aber ihre Seele wieder rein, und mit dem Tode findet sie die vollkommene Erlösung vom Fluche[1]) (p. 92).

Dieses Bekenntnis zur Frau als dem guten Prinzip in der menschlichen Entwicklung ist die eigentümliche Botschaft des „Shaving of Shagpat". Mit ihr schließt Meredith sein Werk in den Zeilen über die Frauen:

„were men once clad in them, we should create,
A race not following, but commanding, fate".

(p. 292).

Das ist mehr als eine nüchterne Erkenntnis; es ist das erträumte Ideal des jugendlichen Meredith.

An zwei Gestalten versucht er es darzustellen: an Shibli Bagarag und an Baba Mustapha. Der eine hat die Frau gefunden, der andere versucht das große Werk allein, ohne die Weisheit der Frau. Er sinkt dabei zur Karrikatur herab. Sein ganzes Werk ist Halbheit und Schein. Er ist ein Schwätzer, den nichts in Schranken hält; in seiner Verblendung hält er ein Schaf für den Tyrannen, von dem er die Welt befreien will. Die guten Lehren, die Noorna und Shibli aus seinen Mißerfolgen gewinnen, sind das einzig Wertvolle, das aus so viel verschwenderischer Kraft nutzbringend wird. Baba Mustapha ist der Reformer, der am unwesentlichen Oberflächlichen hängen bleibt und glaubt, mit Beseitigung der Erscheinungen die Sache an sich geändert zu haben. Meredith scheint die Erkenntnis der Dinge in ihrer tiefen Wesenheit den Frauen allein vorzubehalten. Im ganzen „Shagpat" ist kein einziger Mann, der so tief dringt; wenn er es versucht, braucht er die Frau.

Bis in jede Einzelheit hinein führt Meredith diesen Gedanken aus. Shibli weiß, daß er zum wahren Weltreformer ausersehen ist. Aber was ist er ohne Frau? Er verbringt sein Leben in Eintönigkeit und Sattheit (p. 4); als er sich endlich entschließt, dem Schicksal entgegenzugehen, da gerät er allein schon beim Mangel an Essen in Verzweiflung, und Noorna findet ihn gerade im geeigneten Augenblick, in einem Zustande, von dem es heißt:

„Dreading retreat, dreading advance to make,
Round we revolve like to the wounded snake".

(p. 5).

[1]) Hier erscheint wieder die Auffassung vom Tode, die Meredith schon in den „Poems" bekannt hat: der Tod ist nur eine Höherentwicklung des Lebens.

Kaum hat Noorna in ihrer Weisheit erkannt, wozu Shibli berufen ist, da nimmt sie sein Geschick in die Hand und treibt ihn zur Tat. Aber bevor das Werk beginnen soll, bekommt Shibli Lehren, die er nie vergessen wird. Viermal erhält er Prügel, daß er sich zerknirscht auf der Erde windet, sich und sein Geschick verfluchend und beschließend „to be as other men, a mere mortal, forgotten with his generation" (p. 8). Aber jedesmal, wenn er an Noorna denkt, erwächst ihm neuer Glauben an seinen Sieg, und sie verheißt ihm die Früchte der Prügel: „resoluteness, strength of mind, sternness in pursuit of the object" (p. 13). Meredith hat ein tapferes Ertragen von Schlägen bei einem jungen Menschen sehr geschätzt (Lady Butcher, Memoiren). Von sich selbst sagt er: „I looked out from under a hail of blows", und im „Shaving of Shagpat" weidet er sich förmlich an diesem Thema.

Noorna ist nun der Fähigkeiten ihres Geliebten ganz sicher und weist ihn vermöge ihrer Weisheit auf die Mittel zum Erfolg. Mit dem Wasser von Paravid, den Haaren des Pferdes Garraveen und der Lilie vom lieblichen Licht erhält er Einsicht, Stärke und Reinheit. Das erste erlangt er noch mit ihrer Hilfe und ohne Irrwege. Kaum aber will ihn Noorna verlassen, seiner eigenen Einsicht trauend, da packt ihn der Dünkel, und er verfällt der ersten der tausend Versuchungen, denen er noch zu widerstehen hat. Ein letztes Mal hilft ihm Noorna auf den Weg, dann bleibt er sich selbst überlassen, und nun beginnt die eigene Arbeit des Weltreformers, sich sämtliche Mittel zum Werke zu beschaffen.

Die ganze dann folgende Darstellung macht den Hauptteil des Buches aus, und an ihr zeigt Meredith wiederum, was für ein jämmerliches Wesen der Mann ohne die Führung der Frau ist. Auf sich selbst gestellt, begeht Shibli eine Torheit nach der anderen. Er wiegt sich in Illusionen, die sich ihm in Gestalt schöner Frauen aufdrängen, er verliert sich im Eigendünkel und bildet sich ein, die befreiende Tat getan zu haben; er krönt sich und entdeckt zu spät die Eselsohren an seinem Kopfe. Er erliegt Schmeicheleien und Angst, Eitelkeit und leerer Schwatzhaftigkeit. Er vergißt Noorna und läßt sich von anderen Frauen bestricken, was ihn von seinem Werke fortführt, — kurz, Meredith braucht jedes Instrument, das ihm als jungem Menschen bekannt war, um seiner Ueberzeugung Ausdruck zu verleihen. Immer da, wo jedoch die Lage für Shibli verhängnisvoll zu werden scheint, springt Noorna ein, sei es helfend oder durch mahnende Erinnerung in Shibli selbst. Viele gefallene Reformer sieht er, die den gleichen Weg zu gehen gedachten und liegen blieben, weil ihnen die Hilfe einer Noorna fehlte.

Im gleichen Uebermaße, in dem Meredith die Frau im „Shaving" in den Vordergrund stellt, ist es noch das L a c h e n , von dessen heilsamer Wirkung das Buch voll ist. Es ist bereits genügend von

den Meredith-Biographen dargetellt worden, in welchem Zusammenhange dieses Thema des „Shaving" zu Meredith's späterer Lebensanschauung steht. Hier soll nur der Vollständigkeit halber noch einmal darauf eingegangen werden. Lachen ist für Meredith die Befreiung vom Banne der Sentimentalität, der Gefühle. Es ist ihm die ursprünglichste Gefühlsäußerung, und damit der sicherste Weg, von Illusionen zur Wahrheit und Wirklichkeit zurückzufinden.

Meredith läßt im „Shaving" alle die Weltreformer zu Eseln werden, die Illusionen nachjagen und über ihren Träumen den Weg zur Wirklichkeit verlieren. 98 Vorgänger hat Shibli; sie sitzen würdevoll, „with the diadem of asses' ears stiffened up right, and monkeys' skulls grinning with gems; they having on each countenance the look of sovereigns and the serenity of high estate" (p. 214). Dünkel und falsche Würde haßt Meredith in seiner Wahrhaftigkeit als die lächerlichsten Eigenschaften am Menschen. Shibli verfällt ihr zu vielen Malen. Er endet selbst schließlich als Neunundneunzigster mit der Eselskrone. Aber Shibli ist im Innersten gesund genug, im geeigneten Augenblick lachen zu können. Er sieht sich mit den Eselsohren im Spiegel und bricht in Lachkrämpfe aus. Da gibt ihn der Thron, auf dem er festgezaubert war, los, und Shibli darf seiner Aufgabe weiter nachgehen (p. 93).

Gegen ein herzhaftes Lachen kommt selbst der falscheste Zaubertrug nicht auf. Die Zauberin Goorelka hält einen großen Käfig voller Vögel, die früher Männer und Jünglinge waren und ihr jetzt verzaubert dienen. Der Zauber kann durch ein einstündiges, ununterbrochenes Lachen gelöst werden; „then are they men again, and take the forms of men, that are laughers" (p. 162). Meredith selbst soll keine Gelegenheit versäumt haben zu lachen, und jedesmal soll sein Lachen ein wahres „Gebrüll" und ein „Donnern" gewesen sein.

Shibli erlangt schließlich durch Noorna und die Gabe des Lachens das nötige Handwerkszeug zum großen Werke, das Schwert von Aklis. Nach vielem Irren hat er sich doch für würdig der Aufgabe erwiesen, und von nun an nimmt e r die Leitung seines und Noorna's Geschicks in die Hand. Er hat seine jugendliche Entwicklung beendet und ist jetzt Mann. Von diesem Augenblicke an (p. 238) handelt Shibli wie ein kluger Feldherr vor der Schlacht. Er arbeitet einen großartigen Schlachtplan aus, befiehlt Geister zu sich, weist allen Helfern ihre Aufgaben an, ohne daß diese oft die Weisheit seiner Anordnungen begreifen; selbst Noorna bekommt jetzt von ihm ihre Arbeit zuerteilt, und schmiegt sich scheu, aber vertrauend an ihn und nennt ihn ihren Herrn (p. 245).

Shibli hat seine Laufbahn voll Hoffnungen begonnen, einem Hagel von harten Schlägen standgehalten, ist der Versklavung durch seine Gefühle und törichten Wünsche ohne viel Schaden ent-

ronnen und auf dem Gipfel freien, verständigen Urteilens angelangt. Dieses Schema entspricht dem von Meredith's eigener Entwicklung. Eine Knabenzeit mit den schönsten Aussichten, dann die Schläge eines verfehlten Berufes, in den „Poems" die Offenbarung eines wuchernden Gefühlslebens, dem Meredith mit Abscheu später den Rücken kehrt und schließlich die Vereinigung mit einer geliebten Frau.

Dazu kommt noch die Aufgabe selbst, die Shibli zu bestehen hat: Die Welt vom Unwahren, von den Illusionen zu befreien, Kampf gegen die bestehende Gesellschaftsordnung. Das ist die Aufgabe, der Meredith selbst sein ganzes Leben widmet.

So spiegelt sich im „Shaving of Shagpat" Meredith's eigene Entwicklung wieder, verbunden mit dem Bekenntnis seiner jugendlichen Ideale.

Farina.

Auf den „Shaving of Shagpat" folgen „Farina" und „The Ordeal of Richard Feverel". Der „Shaving of Shagpat" war ein Höhepunkt, und es scheint, als ob Meredith den Sprung vom Märchen zum psychologischen Roman nicht ohne Zwischenstufen wagen wollte. „Farina" ist ein Abklingen des „Shaving" und ein sichtbarer Ansatz zum psychologischen Roman. Fraglos erscheint „Farina" zwischen dem „Shaving of Shagpat" und dem „Richard Feverel" blaß. Innerhalb der Entwicklung von Meredith gewinnt er jedoch eine zu starke Bedeutung, als daß er übergangen werden dürfte. „Farina" ist von keinem Biographen bisher ausführlich behandelt worden, seine Bedeutung gibt nur Galland zu [1]).

Verwandt mit dem „Shaving" ist „Farina" einmal durch die Wahl von Zeit und Ort. „Farina" ist noch nicht Gegenwartsroman wie alle folgenden Werke, sondern Meredith wählt eine Zeit, in der er seine Figuren noch immer in einer märchenhaften Umgebung handeln lassen kann. Er freut sich noch an Teufelsbeschwörung und Nixen wie an den magischen Büchern und Zauberinnen des „Shaving". Die Ortswahl kann man natürlich leicht auf die Erlebnisse der Neuwieder Zeit zurückführen. Sie gaben ihm reichen Stoff für eine märchenhafte Erzählung, während das London seiner Rechtsanwaltszeit und selbst später Surrey nur reine Natureindrücke liefert. Satans Flug vom Drachenfels scheint nichts als eine Wiederholung des Brandes des „Identical" [2]). Satan und das

---

[1]) „L'importance de Farina dans le développement de Meredith est peut-être plus grande qu'elle ne parait au premier abord. Elle opère la transition du poème au roman psychologique, par l'intermédiare du roman d'aventures moyen â geux, fortement teinte d'ironie". (Galland, p. 126, Anm. 2.)

[2]) „The Shaving of Shagpat": „ . . . it was a sight to the streets of the city, and the horsemen camped without the walls beheld it;

„Identical" sind ja gleichzeitig auch das Uebel, gegen das die Hel den kämpfen. In gleicher Weise ähneln sich die Lilie des verzau berten Meers (p. 147) und die Wassernixe mit der Lilie in „Farina (p. 387). Ebenso die tausendfachen Farinas und die gespaltene Illusionen. Vergleiche dieser Art bieten sich zahllos dar und ze gen, wie stark die Stimmung des „Shaving" noch in „Farina nachwirkt.

Weiter fehlt noch der Zug, der Meredith's spätere Werke kenn zeichnet, daß fast alle Figuren seiner näheren Umgebung entnomme sind. Auch die Gestalten in „Farina" sind noch immer reine Schöp fungen seiner Phantasie, psychologisch noch unentwickelt. Trotz dem bilden sie aber einen wesentlichen Schritt zum Kommender Sie handeln nicht mehr nach den Beschlüssen übernatürlicher We sen, sondern nach eigenen Antrieben. So betritt Meredith zur erstenmal sein Hauptgebiet, das Studium der menschlichen Seele Er holt gleichsam die Figuren des „Shaving" aus ihrem Märchen land hinunter auf die Erde und übt an ihnen sein Vermögen, Men schen darzustellen. Denn die Hauptgestalten des „Shaving" finde sich in „Farina" wieder. Noorna ist Margarita; Feshnavat, Noor na's Beschützer, ist Guy Goshawk; Shibli wird zu Farina, Baba Mustapha zu Monk Gregory.

Im Mittelpunkte der ganzen Erzählung steht Margarita. Sie wird wegen ihrer Schönheit die „weiße Rose" von Deutschland ge nannt, aber sie ist keine Bhanavar, und deshalb ist ihre Schönhei keine Gefahr. Sie ist wieder d a s Frauenideal des jungen Mere dith. Die ganze Kölner Burschenschaft mit den reichsten Söhnen der Stadt, legt ihretwegen die närrischsten Gelübde ab, die Mit glieder der „Weißen-Rose-Verbindung" schlagen sich gegenseitig die Köpfe voll „schwarzer Beulen" und fordern von jedem Bauern und Reisenden des umliegenden Landes die feierliche Anerkennung der Schönheit Margaritas. Aber Margarita ist sicher vor Eitelkeit, und mag ganz Köln zu ihren Füßen liegen, ihr ganzes Leben und Denken gilt nur dem armen, verrufenen Farina. In ihm träumt sie ihren Siegfried, und Farina wird tatsächlich in der Liebe zu ihr der Held.

Wie Shibli Bagarag geht auch Farina gegen die Torheiten und Niedrigkeiten der Welt an. Er liegt im dauernden Kampfe mit den Mitgliedern der Burschenverbindung. „Ruhm und einen Namen" sucht er, um Margaritas würdig zu werden. Ihre Liebe hilft ihm

---

and marvelled, and it was a pillar of fire to the solitudes of the Desert afar, and the wild Arab and wandering Bedouins and caravans of pilgrimage" (p. 227). „F a r i n a": „he shot up rocket-like over Rhineland, striking the entire length of the stream, and its rough-bearded castle-crests, slate-ledges . . . . with one brimstone flash Frankfort and the far Main saw him and reddened. Ancient Trier and Mosel", etc. (p. 369).

über alles Unerträgliche hinweg, denn „die Liebe, für die sie leiden, ist immer bereit, Leiden fernzuhalten, die nicht aus Liebe entspringen". Unehrliche Liebhaber sind allem ausgeliefert, was die niedrige Welt nur an ihnen zu rächen vermag (p. 362). Die echte Liebe gibt dem Manne „adlergleiche Instinkte".

Diese Weisheit stellt Meredith an Bruder Gregory dar. Er zieht, wie Baba Mustapha, aus, die Welt von Satan zu befreien. Aber er ist ein Asket, er lebt nur ein halbes Leben, ihm mangelt die Weisheit, die ihm die Liebe zur Frau geben könnte. So bildet er sich ein, Satan besiegt zu haben, weil die ihm sichtbare und oberflächliche Erscheinung des Bösen vor seinen Beschwörungen verschwindet. Aber er erkennt zu spät, daß das Wesentliche Satans nicht die Form ist, sondern der Gestank, den er in der Welt verbreitet. Wie Baba Mustapha wird Gregor verhöhnt und verflucht, und Köln ist verpestet vom Gestanke des Teufels. Nun beginnt Farina's Heldentat. Er weiß, daß die Befreiung Kölns von Satans Fluch ihm Margarita einbringt, aus der Liebe heraus schafft er das Werk, und die Welt atmet wieder frei.

Noch einen Zug haben Shibli Bagarag und Farina gemein. Beide üben jeder das am meisten verachtete Gewerbe ihres Landes aus. Die Helden, die die Welt befreien, sind ein Barbier und ein Alchimist. Beiden ruft Meredith immer wieder zu: „Stand by your tackle as a warrior standeth by his arms!" Der Mensch soll ehrlich zu dem stehen, wozu er berufen ist. Dies ist eines von so vielen Motiven, die bei Meredith immer wiederkehren. Evan Herrington ist nicht das erste Werk, in dem Meredith diesem Gedanken Ausdruck gibt. Farina ist seines Handwerkes wegen verrufen und nahe daran, zum Schwert zu greifen, um sich durch Kriegstaten einen Namen zu machen. Immer wieder wird er daran gehindert. Waffenkämpfe führt immer Goshawk, der wahre Soldat, an seiner Stelle aus. Als Margarita von Werners Knechten ergriffen wird, schlägt Goshawk sie nieder, und Farina muß tatlos zuschauen. Aehnliches geschieht öfter. Rasend macht es Farina, als Goshawk ihm den Zutritt zum Raubnest Werners versagt, wo Margarita gefangen sitzt. Goshawk versucht die Befreiung, Goshawk kämpft mit Werner und Goshawk leitet Margarita nach Köln, während Farina als Gefangener abgeführt wird. Aber in dem Augenblicke, wo es auf große, ewigdauernde Erfolge ankommt, da steht auch Farina bei seinem Handwerk und wird zum größeren Helden.

Was „Farina" mit den kommenden Werken verbindet, ist die Entwicklung vom Allgemeinen zum Konkreten. Hat Meredith im „Shaving" Weisheit und Torheit, Lebensmut und Sentimentalität als Begriffe gesehen und behandelt, so personifiziert er sie jetzt und rückt sie in Lebensnähe. Goshawk ist der unsentimentale Lebensbezwinger, der die Dinge sieht, wie sie sind und tut, was sie

fordern. Ihm steht der schwärmerische Sentimentalist Farina gegenüber. So ist Farina gerade einmal im Begriffe, Goshawk von seiner Liebe zu Margarita zu erzählen. Ganz glückselig zeigt er ihm Margaritas Geschenk und flüstert: „Look“, da wiederholt der nüchterne Goshawk die Aufforderung und weist gleichzeitig auf die dunklen Gestalten, die auf sie lauern und sie überfallen wollen. Farina, blind von Gefühlen, wäre ihnen zum Opfer gefallen (p. 327). In „Farina“ erscheint auch das erste Mal eine Stelle, die man auf Meredith's Naturerlebnis, wie es sich in den „Poems“ zeigt, hinweisen könnte. Farina und Goshawk sehen auf eine schöne weiße Lilie. „They have a melancholy sweetness, friend“, said Farina. „I think of whispering Fays, and Elf, and Erl, when their odour steals through me. Do not you?“ — „Nay, nor hope to till my wits are clear gone“, was the Goshawk's reply. „To my mind, 'tis an honest flower . . . . that has battled the devil in my nosethis night . . .“ (p. 334). Das ist der junge Meredith der „Poems“, der in die Natur hineinlegt, was immer nur seine Gefühle hergeben und der Wahrheitssucher, der nur noch sieht und anerkennt, was wirklich da ist. — Ein drittes Mal hebt Meredith noch den Gegensatz Goshawk's und Farina's besonders hervor. Margarita ist geraubt, und bei dieser Nachricht schwört Farina, kein Essen anzurühren, bevor er sie nicht befreit hat. Als es zum Kampfe geht, stärkt sich Goshawk mit Wurst, Eiern und Wein nach Kräften und schüttelt den Kopf über Farina. „That's the way of those fellows. No upright manly take-the-thing-as-it-comes; but fluy-sky-high whenever there's a dash on their heaven. What has his belly done to offend him? It will be crying out just when we want all quiet“ (p. 376).

Beachtenswert an „Farina“ ist die Ironie, mit der Meredith den Katholizismus behandelt. In „Diana of the Crossways“ kommt deutlich zum Ausdruck, wie Meredith's Stellung zum Katholizismus war. Er sah in ihm eine unversiegbare Quelle von Sentimentalität und Gefühlsbefriedigung.

Hier in „Farina“ erscheint Meredith's Verurteilung des Katholizismus das erste Mal. Gregory wird zum Narren, weil er die Uebel der Welt mit den Waffen des Katholizismus vertilgen will. Katholizismus ist Blindheit und verlegenes Weichen vor der üblen Wirklichkeit. Satan wirft das Gregory vor: „What are eyes? Persuade yourself you're dreaming. You can do anything with a mind like yours, Father Gregory! And consider the luxury of getting me out of the way so easily, as many do“ (p. 367). Der Katholik schließt die Augen und formt seinen Geist so, wie er es bequem findet, nicht wie es die Wirklichkeit fordert. Ihm kommt es nicht auf einen ehrlichen Kampf an, sondern auf einen Scheinsieg, um dann als Heiliger ausgerufen und mit Bildern, Gedichten und Prozessionen verherrlicht zu werden (p. 368). Das Ende aber ist tat-

sächlich ein noch größeres Uebel. Erst wenn der wahre Held den Kampf wagt, schwinden des Teufels Künste und mit ihm die Scheinkämpfer. So auch nach Farinas Sieg. „The shadow of Monk Gregory was seen no more in Cologne. He entered the Calendar, and ranks next St. Anthony" (p. 412).

Mit Farina schließt sich Meredith's Jugend. Die drei Werke, die ihr angehören, sind Zeugnisse seiner Entwicklung, wenn man sie überhaupt unter diesem Gesichtspunkte betrachten will. Gedichtet hat Meredith bis zu „Modern Love" überhaupt nicht mehr, und die Gedichte, die er dann veröffentlicht, haben nichts mehr mit den „Poems" des Jahres 1851 gemein. Ein Märchenwerk wie den „Shaving of Shagpat" hat er nie mehr versucht, zur historischen Novelle ist er seit „Farina" nicht mehr zurückgekehrt.

The Ordeal of Richard Feverel.

Zur Abfassung des „Shaving of Shagpat" brauchte Meredith drei Jahre (1852—55) und für „Farina" eins. Im April 1858 erschien dann in der „Quarterly Review" Spencer's Artikel über „Moral Education", auf dem sich der „Richard Feverel" aufbaut, und bereits 1859 wird dieser veröffentlicht.

Meredith schuf damit in einem Viertel der Zeit, die ihn seine beiden ersten Romane kosteten, ein Werk, größer an Umfang als alle beiden zusammen. Meredith hatte endlich die Richtung gefunden, in der er sein ganzes Leben lang fortschritt. Der Hauptanlaß dazu war sicherlich die Zerstörung seines persönlichen Glückes. Die nächsten drei Werke sind das Zeugnis dafür. Der „Richard Feverel" bildet bereits den Anfang zu „Modern Love".

Schon im „Richard Feverel" erscheint in roher und zuweilen fast unbeholfener Form das Thema, das sich immer mehr zu seinen wesentlichsten und reinsten Formen kristallisiert, alles Beiwerk absetzt und schließlich in der Konzentration der Lyrik von „Modern Love" seine schärfste Ausdrucksmöglichkeit findet. 1858 bricht Meredith mit seiner Frau, und der Eindruck dieser Erschütterung ist noch so nah, daß die Aphorismen des „Richard Feverel" wie Zornausbrüche anmuten, die in ihrer Maßlosigkeit weder als wohleingefügte Teile eines abgerundeten Ganzen die Handlung fördern, noch den Gehalt heben. Wie sehr Meredith selbst diese kurzen Auslassungen über die Frau als unwesentlich für die Durchführung des Romanes erkannte, sieht man daraus, daß er in der Revision von 1896 die gar zu karrikaturistischen Aphorismen der ersten Kapitel strich.

Ein großer Teil der Weisheitssprüche des „Richard Feverel" verrät eine so starke, rein persönliche Resignation, daß Meredith sie nicht als Bestandteile des „Richard Feverel" verwerten konnte, son-

dern ihnen durch die Einführung des „Pilgrim's Scrip" das Erscheinen in dem großen Werke überhaupt möglich machte [1]).

Wie anders kann man es verstehen, wenn derselbe Meredith der auf der letzten Seite des „Shaving" die Frau als Befreierin der Welt und des Mannes prophezeit, auf der ersten Seite des „Richard Feverel" ausbricht, daß die Frau eine wilde Katze und das letzte Ding sei, das vom Manne zivilisiert werden würde. Diese Zersetzung der Shagpat-Ideale durchzieht den ganzen „Richard Feverel", erreicht in bezug auf die Frauen in Sir Austin, in bezug auf das Leben in Adrian ihre Höhepunkte und wird von Meredith durchgeführt bis zu der Zeit, wo seine Frau stirbt, und der ganze Prozeß in den feinen Spitzen von „Modern Love" seinen e n d g ü l t i g e n Abschluß findet.

Man kann den „Richard Feverel" auch schwerlich als typisch für Meredith's Behandlung der Frau ansehen. Während der „Shaving" ganz und gar ein Denkmal tiefer Frauenverehrung ist, verschiebt sich in „Richard Feverel" das Hauptmotiv zum rein Kritischen und kommt darin dem augenblicklichen Seelenzustand Meredith's am nächsten. Wie in „Modern Love" genügend zum Ausdruck kommt, schwinden mit dem Frauenideal auch alle anderen, und die Resignation, die an Meredith nach dem Zusammenbruche zehrt, bringt als einzig Positives nur noch eine Kritik hervor, die manchmal bis zur Ungerechtigkeit gesteigert wird, der sich aber auch Meredith selbst rücksichtslos unterwirft. Der gleiche Dichter, der eben noch in ungezähmtem

---

[1]) Hierbei mag auf eine Besonderheit bei Meredith hingewiesen werden: sobald er eine Entwicklungsstufe in sich erreicht hat, die der alten gegenüber einen wesentlichen Fortschritt darstellt, bemüht er sich, die Ergebnisse dieser Stufe zu vergessen oder gar zu verleugnen. Ueber die „Poems" liegt eine ganze Reihe solcher Zeugnisse vor, von denen hier eines wiedergegeben werden soll: „ . . . he wished the British public had bought his books in his youth . . . instead of in his old age paying fancy prices for poems that he himself wished forgotten. One day he was quite angry with me when I told him that with the help of a bookloving friend I had acquired a copy of the coveted little green volume of the 1851 poems. He was so vexed, that the book which he had intended to give me that afternoon, and that was lying on the table beside him, was petulantly pushed out of my reach" (Ellis, p. 114).

In ähnlicher Stellungnahme leugnet er gar die enge Verbindung seiner Persönlichkeit zu den Aphorismen des „Pilgrim's Scrip". Auf die Veröffentlichung des „Scrip" schreibt er: „It is hard on me, that the „Scrip" should be laid to my charge. These aphorisms came in the round of the pen, as dramatizings of the mind of the Systemmaker. I would not have owned to half a dozen of them" (Brief v. 10. 2. 1903 an A. Meynell). Vergleicht man jedoch die Briefstellen jener Zeit mit den Aphorismen, so ist doch die Verwandtschaft zu stark, als daß man den persönlichen Charakter dieser Ausbrüche anzweifeln könnte.

Ueberschwange predigte, daß der Mann ohne die Frau zum Narren herabsinke, spottet jetzt über die Frauen als die geborenen Mitschuldigen an allen Fehlschlägen (p. 237), bezeichnet sie als die ärgsten Konspiratoren (p. 243), als das „praktische Tier", leugnet, daß die Frau jemals über ihren Urzustand der Eva hinauswüchse (p. 285) und zweifelt, ob eine Frau überhaupt je einen Mann „gemacht" habe (p. 360).

Mit der gleichen Schärfe reißt er vor sich selbst nieder, was im „Shaving" noch als Bekenntnis erscheint. „Young men take joy in nothing so much as the thinking women angels" (p. 350). Was ihn in „London by Lamplight" erschütterte, legt er jetzt dem Spötter Adrian in den Mund, und zerrt sein eigenes, früher gezeigtes soziales Mitempfinden zur lächerlichen Torheit herab (p. 344).

Diese wenigen Beispiele aus einer zahllosen Menge zeigen, wie tief der „Richard Feverel" vom „Shaving" zu scheiden ist. In diesem ist alles Aufbau, Gestaltungsdrang und Optimismus. Im „Richard Feverel" alles Zersetzung, Kritik und Skeptizismus. Das läßt sich an den Hauptthemen beider Werke nachweisen. Im „Shaving" schwebte Meredith der Gedanke der Weltverbesserung vor. Bei der Durchführung des Werkes verfolgt er nur eine aufsteigende Linie. Das „Schlechte" in der Welt wird von dem Helden einfach beiseite geschafft, vernichtet, es unterliegt am Ende vollständig; der Held ist Befreier, Sieger und Neuschöpfer. Alles „Gute" ist positiv dargestellt und wird nach seiner besten Entwicklungsmöglichkeit hin verfolgt. Im „Richard Feverel" ist der literarische Vorwurf Herbert Spencer's Abhandlung über die Möglichkeiten eines Erziehungssystems. Jetzt stellt Meredith den Stoff nicht mehr nach seiner besten Seite hin dar, das „Gute" des Erziehungssystems wird einfach ausgeschaltet; der ganze Roman ist eine Folge all der Irrtümer und unheilvollen Auswirkungen des Systems, die nur möglich sind. Kaum einmal weist Meredith auf das Positive hin, von dem Spencer's Artikel voll ist.

In ähnlichem Gegensatz steht die Behandlung der Frauen beider Werke. Im „Shaving" wird an der Frau überhaupt nur das Gute und Segenbringende dargestellt, es scheint geradezu, als wolle Meredith das Schlechte nicht sehen. Der „Richard Feverel" schöpft hingegen alle nur irgend möglichen schlechten Züge der Frau bis zur Karrikatur aus. Nur zwei Frauen, Lucy und Mrs. Berry, dürfü für sich den Begriff „gut" beanspruchen. Aber die eine ist bezeichnenderweise ohne einen einzigen bemerkenswerten psychologischen Zug gebildet, die andere schöpft ihre ganzen Eigenschaften nur aus einem beinahe tierischen Instinkt. Hierhin gehört vielleicht auch, daß Meredith den „Richard Feverel" in den fast erzwungen tragischen Schluß auslaufen läßt. Schon die zeitgenössischen Kritiken konnten über den scheinbar unmotivierten Tod Lucy's, der allerdings

durch seine tieferen Ursachen verständlich ist, nicht hinwegkommen [2]) Dieses Ende, bei dem das unschuldigste Wesen der ganzen Erzählung geopfert wird, ohne daß Meredith einen Gewinn für irgend einen der Beteiligten daraus erraten läßt, entspricht ganz und gar der seelischen Verfassung, in der sich Meredith bei Abfassung seines Werkes befand und bestätigt nur mehr die Anschauung, daß „Modern Love" im engsten Zusammenhange zum „Richard Feverel" steht.

Das vollständige Ausschalten alles Versöhnlichen und Aufbauenden macht es Meredith möglich, alle Fähigkeiten auf die eine Richtung hin auszubeuten, die des Spottes, des Bloßstellens, der schärfsten Satire. So gelingt es bereits dem jungen Meredith, im „Richard Feverel" mit Sir Austin Feverel eine unübertreffliche Figur des Sentimentalen zu schaffen, an die nur wenige der späteren Gestalten heranreichen. Dabei hat Meredith mit solcher Feinheit und Kunst gearbeitet, daß noch immer alle Meredith-Interpretatoren an dem wahren Sir Austin vorbeisehen und die Rolle, die das „System" im „Richard Feverel" spielt, verkennen. In der gleichen Weise, in der alle untergeordneten Personen des Romanes das Erziehungssystem für alle Fehlschläge in Richard's Entwicklung verantwortlich machen, tun dies alle Meredith-Erklärer. Dadurch wird die Bedeutung Sir Austin's in dem Werke zu sehr zu einer Rolle zweiten Grades verschoben, indem nun die Schuld nicht mehr allein auf Sir Austin ruht, sondern auf einem System, das nicht einmal falsch ist. In Wirklichkeit hat Meredith weniger das System für Fehlschläge verantwortlich gemacht, sondern nur Sir Austin, der eben zu jenen Sentimentalen gehört, in deren Händen auch das Beste und Gesundeste zum verderblichen Werkzeug wird. Bei dieser Auffassung wird Sir Austin tatsächlich die stärkste Figur des ganzen Werkes.

Was Meredith in „Richard Feverel" zeigt, ist, daß Sir Austin ein an und für sich gutes Erziehungssystem jedesmal im entscheidenden Augenblicke falsch anwendet, eben weil er als Sentimentaler nicht die Gabe besitzt, die Dinge in ihrer wahren Gestalt und in ihren wahren Forderungen zu erkennen, sondern mit der Vollendung, die den sentimentalen Figuren Meredith's anhaftet, immer blind danebenschlägt und alles verdirbt. So gehen z. B. sämtliche Verstimmungen zwischen Vater und Sohn darauf zurück, daß Sir Austin genau im falschen Augenblick mit seiner gut gemeinten Fürsorge eingreift.

---

[2]) The Westminster Review, Nr. 51, July 1864, Art. II: „We cannot at all see why poor little Lucy, Richard Feverel's gentle, innocent, loving wife, should be sacrificed in order that the ordeal of her husband should be made the more severe".

Um der später folgenden ausführlichen Behandlung nicht vorzugreifen, seien nur einige Beispiele herausgegriffen. Es gehört sicher zum Bestande eines guten Erziehungssystems, die vielen Qualitäten, die ein junger Mensch in seiner Entwicklungszeit zeigt, nicht als wahre Grundlagen eines späteren Berufes auszugestalten. Der junge Lyriker wird nicht immer ein großer Dichter, und Sir Austin urteilt durchaus richtig, wenn er glaubt, Richard von dem Wahn des werdenden Poeten lösen zu müssen. Aber er tut es zu einer Zeit, wo für Richard seine Gedichte die einzige Möglichkeit der Befreiung drängender innerer Sehnsucht sind. Richard fühlt, daß sein Vater ihn nicht „versteht" — gerade „Verstehen" braucht er jetzt — und „Farewell all true confidence between father and son" (p. 82). Der Sentimentalist hat wieder einmal die Welt nur aus seinem Buch gelesen, daran geht das beste System zuschanden. Richard verspricht, nie wieder zu schreiben, und damit schließt Sir Austin ein wirksames „Sicherheitsventil" (p. 92).

Oder Sir Austin unternimmt mit viel Klugheit und Geschick eine der schwersten Proben pädagogischen Geschickes. Der Versuch hat auch seine Berechtigung; denn die erste Liebe Richard's trägt alle Zeichen einer blinden, gefühlsmäßigen Leidenschaft an sich. Sir Austin sieht das und ist sogar fähig, mit Liebe und vernünftigen Darlegungen das „heiße Blut" seines Sohnes zu dämpfen und fast den Sieg davonzutragen. Aber der Baron „konnte nie sehen, wann er die Schlacht gewinnen sollte" (p. 160) und wiederum blind der wirklichen Lage gegenüber, zerstört er unbewußt ein zweitesmal das neu erwachende Vertrauen seines Sohnes bis zur abweisenden Kälte gerade in dem Augenblick, wo Richard sich ihm zuneigen wollte.

So wendet sich der „Richard Feverel" nicht gegen ein System, wie die Biographen behaupten (vgl. Galland, Ellis u. a.). Ein sorgfältiger Vergleich mit Spencer's Abhandlung zeigt dies am besten. (British Quarterly Review. April 1858, „Moral Education"). Meredith hat den „Richard Feverel" in engster Anlehnung an diese Abhandlung geschrieben, wie die zahlreichen Parallelen beweisen. Dabei hat er dann durchaus Spencer's Standpunkt eingenommen, daß ein gutes Erziehungssystem doppelt gesegnet ist — „it blesses him that trains and him that's trained". Ganz im Gegensatz hierzu lesen alle Abhandlungen über Meredith das System als Ursache alles Unglücks heraus und übersehen dabei Meredith's eigene klar ausgesprochene Meinung: „If, instead, of saying, base no system on a human being, he had said never experimentalize with one, he would have been nearer the truth of his own case. Sir Austin Feverel built a system, quite unaware on the unforgiveness of his wife. So, though it was a pretty system, it fell" (Letter to A. Meynell, February 10th 1903.) Nicht das System war ein Fehler, sondern der Baron hat in seinem Experi-

ment damit gefehlt. Dies kann nicht genug hervorgehoben werden, gibt es doch für den ganzen „Richard Feverel" eine neue Perspektive, die zum Wesentlichen Meredith's viel näher führt. Damit fällt die Anschauung zusammen, als wollte Meredith im „Richard Feverel" nur zeigen, daß die menschliche Natur sich nicht durch Systeme vergewaltigen läßt. Die Anwendung des Systems wird erst da verhängnisvoll, wo der Baron sich ihm so weit verschreibt, daß er es fast rückhaltlos auch mit seinen Fehlern übernimmt und damit allerdings auch das System zum vernichtenden Faktor in der Handlung wird.

Herbert Spencer vertritt nicht nur die in jenen Tagen stark erörterte Forderung, das klassische Schulideal durch ein neues zu ersetzen, das sich durch Berücksichtigung von Naturwissenschaften und lebenden Sprachen dem modernen Kulturgefüge zweckmäßiger angleicht, sondern geht noch weiter und stellt fest, daß die jungen Menschen auf ihren späteren Erwerb hin zwar genügend vorbereitet werden, daß aber nicht die geringste Sorgfalt darauf verwendet würde, ihnen die Fähigkeiten zu verschaffen, gute Eltern zu werden. Während sich die Erziehung eines jungen Mannes darin genüge, ihn zum gentleman zu bilden, erwerbe ein Mädchen alle Mittel, in Abendgesellschaften zu bestehen, für die schwersten Verantwortlichkeiten, nämlich die Führung einer Familie, werde nicht eine einzige Stunde geopfert.

Gerade das aber sind Ideale, an denen Richard's Jugendentwicklung gemessen wird. Um dies noch stärker zu umreißen, führt Meredith Ripton Thompson ein, für dessen rückständigen Vater die ganze Welt nur „zwischen Portwein und Gaumen steckte" (p. 120), und der von ihm zum gentleman und fähigen Geschäftsnachfolger erzogen wird. „First be virtuous, and then serve your country with heart and soul" (p. 74) ist des Barons Ziel; dazu kommt als zweite Forderung die Wahl einer ganz besonders würdigen Frau, um nun die Grundlagen für die Zeugung und Erziehung eines Edelgeschlechtes erreicht zu haben. Diese Frau darf nicht eine Erziehung genossen haben, die sie nur geeignet für die Ausgestaltung von Abendgesellschaften macht, sondern sie muß in jeder Weise auf ihren Mutterberuf vorbereitet sein, weshalb der Baron auch den Töchtern der „Zukunftsfrau" Mrs. Grandison das stärkste Entgegenkommen zeigt.

Der Weg zu diesem Idealzustand kann aber nach Spencer nur unter Führung ganz besonders würdiger Eltern versucht werden. Er erfordert nicht nur eine sorgfältige Beschäftigung der Eltern mit der „Kunst der Erziehung", mit ihrer Theorie und Praxis, sondern auch „einen Grad von Intelligenz, Güte und Selbstkontrolle, die niemand besitzt". Der Erzieher hat nicht nur alle Motive für die Handlungen seines Zöglings zu analysieren, sondern das gleiche

auch bei sich zu tun, und zwar durch ein beständiges Hinaufzüchten seiner eigenen Gefühle und geistigen Einstellung. Hinter der Behandlung der Kinder solle eine feste, persönliche Beständigkeit stehen, nicht aber ein fast stündlicher Wechsel, der sich in gleicher Weise wie die eigenen unbeständigen Gefühle der Eltern vollzieht.

Auch diese Gedanken hat Meredith als grundlegend für sein Werk übernommen. Sir Austin lebt von dem Augenblicke, wo ihn seine Frau verläßt, nur noch der Ausbildung von seiner und seines Sohnes Persönlichkeit. Er opfert die gesellschaftlichen Anregungen der Stadt während der Season, er wählt seine Gäste nur noch im Hinblick auf den Einfluß, den sie auf seinen Sohn ausüben, er macht sich bewußt zum Märtyrer um seines Sohnes willen, ja er unterdrückt die natürlichen Neigungen zu Lady Blandish bis zu der Grenze, die ihm um Richards willen nötig erscheint. Er handelt nicht aus Gefühlswallungen heraus, sondern folgt mit Beständigkeit einem mit Verstand angelegten Plane und erfüllt damit Spencer's Forderung eines intelligenten Erziehers (allerdings in seiner Weise). Ebenso sucht er dem Ideal des gütigen Vaters so nahe wie möglich zu kommen und übt in jeder Weise bewundernswerte Selbstkontrolle.

Auf solcher Grundlage glaubt Spencer eine verantwortungsvolle, neuartige Erziehung versuchen zu dürfen. Ihr Hauptobjekt soll sein, den Zögling zu einem „selbstherrschenden Wesen" zu machen. Er soll lernen, jede Handlung nach ihren Folgen zu prüfen und diese in jedem Falle als gerechte Auswirkungen seines Tuns hinzunehmen. Der Erzieher soll dabei jede willkürliche Straffestsetzung vermeiden, sondern der natürlichen, jeder falschen Handlung folgenden Strafe vertrauen.

Bei dieser Methode schätzt der Jüngling die Liebe und Anerkennung seines Erziehers in ganz besonderem Maße. Kälte und Zurückhaltung treffen das Kind im Falle schlechten Benehmens dann weit schärfer als Schelten und Strafen, gegen die der junge Mensch oft bald gleichgültig wird.

Diese Grundsätze sind von Meredith auf den „Richard Feverel" angewandt worden. Gleich bei Richards erstem Vergehen handelt Sir Austin genau nach Spencer's Anweisung. Richard's vierzehnter Geburtstag sollte gefeiert werden, für den Baron einer der bedeutendsten Tage als Symbol für Richard's Entwicklung. Aber Richard vergißt, in welcher Weise er sich den Festlichkeiten einzufügen hat, er bleibt aus, bis die Geburtstagsgesellschaft aufgehoben ist. Der stark verletzte Vater übt jetzt Intelligenz, Güte und Selbstbeherrschung gemäß dem eingeschlagenen Plane. Nach Richard's Rückkehr erwartet der Hausmeister die bei solchen Vergehen übliche Vergeltung der Entziehung des Abendbrotes. Aber Sir Austin läßt dem

Knaben nicht nur Essen, sondern auch Wein auftragen, denn ein langes Ausbleiben ist kein Grund, bereitstehendes Essen zu entziehen und wäre nicht die natürliche Folge von Richard's falschem Benehmen.

Das Vergehen besteht darin, daß Richard Formen verletzt hat, die für Sir Austin von Bedeutung sind. Die entsprechende Wirkung hat sich also in Sir Austin's Benehmen gegen Richard zu erweisen. Spencer schlägt für solchen Fall Kühle und Zurückhaltung des verehrten Erziehers vor. So ordnet Sir Austin also an, daß man Richard mitteilen möge, er wünsche ihn nicht wie jeden Abend vor dem Schlafengehen zu sprechen. Die Wirkung ist wie erwartet: „Young Richard's face fell at that, and his gaiety forsook him. He marched to his room without another word" (p. 24). Der Bericht von dieser Reaktion befriedigt den Baron.

Das nächste, viel schwerere Vergehen Richard's ist die Teilnahme an der Brandstiftung bei Farmer Blaize. Richard veranlaßt einen Landstreicher, die Gebäude von Blaize's Hof anzuzünden. Die Freilassung des Landstreichers hängt davon ab, ob Richard seinen Feind Blaize um Verzeihung bittet. Sir Austin straft seinen Sohn wieder in keiner anderen Weise, als daß er damit einverstanden ist, daß Richard vor dem Pächter auf die Knie geht (p. 63). Dies ist die natürliche Folge von Richard's Verhalten gegen ihn und den einfältigen Landstreicher, den er mit Geld zur Tat verlockt hat.

In ähnlicher wirksamer Weise büßt Richard die Verheimlichung und Lüge gegen seinen Vater, indem dieser ihn einen zweiten Schlag der Erniedrigung fühlen läßt. Auf seinem Tisch findet Richard das Tagebuch seines Vaters aufgeschlagen bei der Stelle: „The Dog returneth to his vomit, the Liar must eat his Lie" (p. 60). Keine Strafe, kein Schelten, nur eine Warnung, wie Spencer sie dem Kinde gibt, das mit der brennenden Kerze spielt. Richard findet zu gleicher Zeit Gelegenheit, die Berechtigung dieser Warnung zu erproben, und der Baron gewinnt die Liebe seines Sohnes in um so stärkerer Weise.

Sir Austin versucht ebenso, Spencer's Forderung, alle Handlungen des Zöglings auf ihre Motive zurückzuführen, gerecht zu werden. So fragt er den Vater des Spielkameraden Richard's: „Do you think, that you can trace every act of his to its motive?" (p. 108). Und weiter legt er dar, daß es eines Vaters Pflicht sei, eine so gründliche Kenntnis von seines Sohnes Charakter zu besitzen, daß er jede Veränderung, auch nach der außergewöhnlichen Seite hin, vorhersieht. Er betont auch Spencer's Ansicht, daß der Mensch nach eigenem Willen handeln und ein Vater nicht einfach damit zufrieden sein müsse, Gehorsam bei seinem Sohne zu finden (p. 109). — In strenger Konsequenz zum Spencerschen System, dem jungen Menschen jede Erfahrung möglich zu machen, die ihm früher oder später

unter ungünstigen Umständen doch zuteil werde, führt der Baron seinen Sohn durch das Londoner Nachtleben, um ihm zu zeigen, wohin ein junger Mann durch die Verführungen junger Dorfschönen gelangen könne (p. 163).

Soweit sollte eigentlich Sir Austin's Methode einen glänzenden Erfolg haben, und der Baron glaubt auch noch bis zum letzten Augenblick daran. Aber er ist Sentimentalist, und das heißt für Meredith, daß ihm alles mißlingen muß, weil er ja nicht mit realen Dingen und Tatsachen arbeitet, sondern mit denen, die er sich selbst nach eigenem Wunsche bildet. Damit werden Schlüsse, die er zieht und Wirkungen, die er prophezeit, zu unerfüllbaren Wahnideen, da sie ja auch nur auf Wahn aufgebaut sind. Hinter dieser Haltung steht nun jedesmal eine unerfüllte Sehnsucht und die Kraftlosigkeit, diesem Nichts zwischen Wirklichkeit und Wunschgebilde mit offenen Augen entgegenzutreten und aus der Wirklichkeit das einzig Mögliche und Beste zu machen. Der Sentimentalist vermeidet es, seine eigene Welt an der wirklichen zu kontrollieren und verliert dabei jede Grenze für seine Scheinwelt, die mehr und mehr von ihm Besitz nimmt, je mehr er den Anschluß an die gegebene aufgibt. Sie wird ihm dabei eine immer stärkere Stütze, die ihm zwar ein außerordentliches Selbstvertrauen geben kann, aber ihm jede Fähigkeit zur rettenden Kritik aus der Hand reißt. Bricht die Scheinwelt dann einmal plötzlich zusammen, so stehen ihm nur noch zwei Wege offen: entweder er begeht Selbstmord, oder er findet einen neuen Gegenstand, an dem er eine neue Scheinwelt mit neuem Selbstbewußtsein aufrichtet. So endet der Meredith'sche sentimentale Liebhaber mit dem Tode, weil eben nur die eine Geliebte da ist, die er mit unmöglichen Idealen ausgestattet hat und die ihn enttäuscht, wenn sie in ihrer irdischen Selbstverständlichkeit erscheint; so rettet sich Sir Austin in eine neue Welt durch seinen Sohn, als ihm in seiner Frau und seinem Freunde die alte Scheinwelt zusammenbricht.

Dies ist der Kernpunkt von Sir Austin's Geschichte, wie der ganze „Richard Feverel" eigentlich die Geschichte Sir Austin's ist. „His son's ordeal was to be his own" (p. 245) sagt Meredith von dem Baron und stellt ihn damit in den Mittelpunkt der ganzen Tragödie. Richard selbst ist nur ein Mittel für Meredith, dem Baron ein Objekt zu geben, an dem er seine Sentimentalität nährt und das ihn zusammenbrechen läßt. So beginnen die ersten Seiten des Romans sogleich mit des großen Sentimentalen erstem Zusammenbruch. Und zwar ist es bedeutsam, wie Meredith Sir Austin einführt. Er geht gewissermaßen auf die Grundlagen des Sentimentalismus bei dem Baron zurück. Sie liegen in seiner Jugendlichkeit, die er mit in die Zeit der Reife hinübergenom-

men hat. Es ist der Weg, den Meredith selbst vermieden ha (Kap. II, p. 21). Er hat nach den Poems die Sentimentalität in sic zu ersticken vermocht, Sir Austin verfehlt diesen Augenblick un kommt nicht mehr von diesem Zuge los, der mehr und mehr di Grundlage seines Lebens wird.

In doppelter Weise verkettet Sir Austin seine ersten Mannes jahre mit der Sentimentalität. Einmal läßt er der Sentimentalitä in sich selbst freie Bahn, indem er ein Pseudogenie verehrt, da zweitemal, indem er sein ganzes Leben dem Sentimentalisten Den zil Somers blind in die Hände gibt.

Sir Austin hat einen edlen Charakter, der sich in einer tiefe Verehrung alles Genialen offenbart. So wählt er Denzil Somers al seinen Helden, nur auf Grund brillanter Verheißungen, die er i dem scheinbar noch werdenden Dichtergenie zu erkennen glaubt Aber er läßt es bei diesem Irrtum nicht bleiben, sondern hängt sid an die ihm liebgewordene Idee des Mäzens, bis sie ihm zum Ver hängnis wird.

In ähnlicher Weise umgibt er seine eigene Frau mit einem fal schen Heiligenschein, hebt sie zu sich empor, während er in geistiger und sittlicher Größe weit über ihr steht. Sein edles Wesen sehnt sich nach dem vollkommenen Genie und nach der vollkommenen Frau; da sie ihm das Leben nur in unvollkommener Gestalt bietet, legt er in sie das fehlende Maß Größe hinein und erträumt sich ein goldenes Zeitalter nach seinen Wünschen. Halten dann die Halb götter nicht, was sie versprechen sollten, so bricht nicht etwa das Scheingebilde zusammen, sondern die ganze Welt wird zum Betrüger gegen den einen, dem sie vorenthält, was er von ihr gefordert hat. Von der untreuen Gattin sagt Meredith: „She had blackened the world's fair aspect for him" (p. 3). Es ist der größte Irrtum des Sentimentalisten zu glauben, er brauche das Gute nur zu fordern, um es zu besitzen. Versagt es sich ihm, so verfällt er in Resignation. Er nimmt die Erfahrung als einen ungerechten Schlag hin und schöpft aus diesem Gefühl die Kraft, die ihn den unbeugsamen Märtyrer spielen läßt. So auch Sir Austin. „In the presence of that world, so different to him now, he preserved his wonted demeanour, and made his features a flexible mask" (p. 3).

Die gleiche Haltung zeigt Sir Austin bei seiner zweiten Probe, die er „the ordeal of his son" nennt. Hier läßt sich Meredith weit über sein Thema aus. „Dem Gesicht eine Maske aufsetzen" ist die Formel, die Meredith in dem Kapitel „Nursing the Devil" mehrere Male braucht. Der Teufel in ihm flüstert ihm zu, daß seine Hauptaufgabe jetzt sei, der Welt ein tapferes Gesicht zu zeigen, um den Eindruck zu erwecken, als sei er jeder Täuschung überlegen (p. 299). Sir Austin bildet sich ein, daß er als groß in seinem Unglück er-

scheint, wenn die „Welt“ ihn schlägt und er schweigend duldet (p. 301). Damit überläßt er sich der „Gnade seines Instinktes“, eine Hauptsünde für Meredith mit seiner Forderung nach Vernunft. Aber es ist nur der Beweis für die mangelnde Größe, die er dann durch das Schauspiel des klagenlosen Ertragens zu ersetzen versucht. Daher auch die Furcht vor der Entdeckung, die er bei Emmeline's Drängen verspürt (p. 302). Eine Frau in Tränen hätte es vermocht, ihm die Maske vom Gesicht zu reißen. So wünscht er Adrian herbei, der ihn vollständig nehmen würde, wie er es wünschte.

Mit der Entdeckung seiner Schwäche wäre der Zusammenbruch vollkommen. Die geheuchelte Größe gibt ihm ein Selbstbewußtsein, das für ihn die einzige Stütze ist. So sucht er förmlich Anerkennung. Die unmögliche Gestalt seines Bruders Hippias wird in Raynham Abbey aufgenommen, weil der Bruder der Meinung ist, daß der Baron durch sein Unglück ungeheuer gewachsen sei. Ebenso wird Mrs. Doria zum ständigen Gast, weil sie überzeugt ist, daß Sir Austin's gewöhnliches Leben keine wesentliche Wendung genommen hatte, als ihm die große Enttäuschung geschah. Besonders beliebte Gäste sind Lady Blandish und Adrian, die beide, die eine unbewußt, der andere aus niedriger Absicht, den Baron als großen Mann behandeln, und die ihm so zu den liebsten Gesellschaftern werden.

Dem entspricht die Reaktion, wenn einer der Bewohner des Schlosses den Baron als Schwächling entdeckt. Richard's Amme, die ihn nachts über des Kindes Wiege weinend findet, wird noch am nächsten Morgen entlassen (p. 4). Mrs. Doria wird gebeten, ihn zu verlassen, als sie ihm ins Gesicht wirft: „You are weak, Austin, weak, I tell you!“ (p. 328). Benson, der einzige in Raynham Abbey, der den Baron wegen seiner Ablehnung gegen die Frauen bewundert, wird aus dem Dienst geschickt, als er Lady Blandish in Sir Austin's Umarmung entdeckt (p. 306). Selbst Lady Blandish wird ungnädig aufgenommen, als sie der Maskierung des Barons gefährlich zu werden scheint (p. 302).

So entwickelt Meredith die Gestalt des Barons, die beim ersten Lesen als die eines zielbewußten, starken und klarsehenden Mannes erscheint, zu der eines jämmerlichen Schwächlings, der seinem Leben nur durch falsche Prinzipien einen Inhalt gibt. Zu diesen Prinzipien gehört die Durchführung des Erziehungssystems.

Nachdem durch seine Frau und den Freund der Glaube an eine ideale Weltordnung in Sir Austin erschüttert (nicht zusammengebrochen!) ist, braucht er einen neuen Menschen, der ihm den Glauben an die Welt festigt. So wird für ihn der Augenblick entscheidend, in dem Richard sich überwindet und zum Farmer Blaize läuft (p. 65). In dieser Minute erkennt er die „sichtbaren Zeichen der

wohlwollenden Ordnung des Universums". Und wie der schwächliche Sentimentalist freudig zugreift, wo sich ihm die Möglichkeit eines helfenden Dogmas bietet, so ist sein Herz neu gefestigt in seinem „grasp of the principle of human goodness" (p. 65). Damit begeht er den Kardinalfehler, vor dem Spencer warnt, zu glauben, der Mensch sei von Geburt gut (p. 107). Von nun an verfolgt Sir Austin gewissenhaft ein System, das in den Grundlagen dem von Spencer gleich ist, aber in der Ausführung alle die Fehler einschließt, vor denen der hellsichtige Erzieher sich hütet. Der Baron glaubt die scheinbar erkannte Gottähnlichkeit des Menschen bewahren zu können, wenn er die Erziehung seines Sohnes in die Hand nimmt [1]). Daher wirkt der Schlag, den ihm Richard durch die Heirat mit Lucy zufügt, um so schwerer, denn Richard offenbart sich plötzlich als ein menschliches Wesen wie jedes andere. Richard erscheint nicht mehr als des Barons eigene, großartige Schöpfung, sondern als zur Masse hinuntergesunken (p. 298). Obwohl nur unter der Hand Sir Austin's aufgewachsen, geht jetzt Richard in des Barons Augen den gleichen Weg, den alle jene gehen, die durch die Schule oder die Welt ihrer Göttlichkeit beraubt sind. Das heißt aber für den sentimentalen Vater nicht, daß die Schuld an Richard's Fehltritt bei dem Erzieher läge. Für den Baron ist jeder Mensch der Schöpfer seiner eigenen Geschichte, und Unglück gibt es für ihn nicht. Richard allein trägt die Schuld für alles und damit wähnt sich Sir Austin wiederum betrogen, wieder reagiert er mit Resignation.

Dieses Anklammern an das Absolute, Vollkommene zerstört das ganze System. Es ist das Kennzeichen für alle jene Leute, die sich das Leben leicht machen, indem sie sich über die notwendigen und bestehenden Einschränkungen der Erfahrung, die erst zu den eigentlichen Schwierigkeiten führen, hinwegsetzen. Spencer sagt: schafft ein System, aber paßt es dem Individuum an; haltet euch an das System als Richtschnur, aber vergeßt nicht die Unvollkommenheiten von Kindern, Eltern und Gesellschaft; glaubt an den Idealmenschen, aber versucht ihn nicht in der Gegenwart; stellt Bildungsideale auf, aber versucht sie nicht zur Wirklichkeit zu machen. Sir Austin erfüllt jedesmal den ersten Teil dieser Forderungen, die Einschränkungen erspart er sich. Wenn Spencer vom Erzieher möglichst hohe Qualitäten und eine starke Opferfähigkeit um des Zöglings und des Systems willen fordert, so erzieht sich Sir Austin nicht dazu, sondern beobachtet sich, stellt die guten Eigenschaften mit Selbstbefriedigung an sich fest und spielt mit dem Gedanken der eigenen Vortrefflichkeit — ein weiteres Mittel, der Schwäche in sich durch Selbstbewußtsein entgegenzukommen. Seine Fahrt in die Stadt wird ihm zum Triumph, weil er mit Befriedigung den Abstand messen kann, der die Väter anderer

[1]) Hier nimmt Sir Austin — wie an zahlreichen anderen Stellen des Buches — Spencer's Urteil über die „Verrottung" der Schulen auf.

Söhne von ihm trennt. Mit geradezu hämischer Selbstgefälligkeit stellt er fest, welche Früchte eine „tüchtig ausgelebte“ Jugend bei seinen Freunden hervorgebracht hat. Er hat bessere Frucht zu zeigen!

Der Besuch bei seinem Rechtsbeistand Thompson veranlaßt ihn, diesen als „die Welt im Auszug“ zu bezeichnen, mit anderen Worten, sich selbst sittlich erhaben über aller Welt zu erkennenn (p. 120). Mit der Gewißheit seiner Vollkommenheit gibt er dem bewundernden Thompson den Ratschlag, von dem „Säulenstuhl des Alters“ herabzusteigen und seines Sohnes Mentor zu werden (p. 116), droht mit Tod, Elend und Schande für die kommenden Generationen, mit dem endgültigen Untergang aller Dinge, wenn die Väter sich nicht auf ihre Pflicht besännen, wenn die Sünden der Väter in ihren Söhnen vervielfältigt würden (p. 117). Wenn Spencer behauptet, die Einhaltung eines idealen Erziehungssystems erfordere Einsicht, so rechnet Sir Austin wiederum mit dem Absoluten und ist auch bei den unvorhergesehensten Fällen nicht zu erschüttern. Sorgfältig und vertrauensvoll die Vorschriften für jeden besonderen Fall zu überlegen, überzeugt zu sein, daß er ihn durchaus kenne und allem gewachsen sei (p. 185) — dies sind für den Baron Selbstverständlichkeiten. Auf jeden Fall nimmt er sie als das, denn anderenfalls bräche ihm sein ganzes Selbstvertrauen zusammen. So kommt es, daß er sich im Augenblicke der stärksten Krise am stärksten am System anklammert, am stärksten an Richard's göttliche Reinheit und Kraft glaubt und sich mit Geschicklichkeit das Gewissen erleichtert (p. 188 f.). Der Baron, der sich an der Illusion nährte, am Erwecken der Welt teilzuhaben und mit seinem System einen neuen Weg für sein Volk gefunden zu haben (p. 123), muß mit allen Künsten den Zusammenbruch seiner Methode leugnen, soll er nicht selbst zusammenbrechen.

Jede höhere Regung in ihm wertet der Sentimentalist im Hinblick auf den Nutzen, den seine Persönlichkeit daraus zieht, oder auf die sittliche Erhöhung, die er von ihr erwartet. Er kann keine Tat um ihrer selbst willen tun. Wenn er sich zu Güte und Vergebung durchkämpft, bucht er es geradezu als Gewinn seiner Person (p. 408). Was Spencer als sittliche Forderung von den Eltern verlangt, Opfer zu bringen, das biegt Sir Austin im Rahmen seines Systems zu seinem Vorteil um. Gerade zur Zeit, wo sein Schuldbewußtsein ihm den Umgang mit dem Sohne unbehaglich macht, verläßt er ihn unter dem erheuchelten Vorwande der Pflicht dem System gegenüber (p. 93). In London, wo er vor seinem Stadthause den Erinnerungen an seine glückliche Ehezeit nachgibt, kehrt er plötzlich unter dem Vorwande der Pflicht zum System zu seinen Plänen zurück, in Wirklichkeit um sich selbst „innerlich zu stärken und zu entschädigen“ (p. 107). Und da, wo endlich einmal das wahre Opfer von ihm gefordert wird, nämlich seinem Sohne die

Hand zu reichen, versagt er, weil er mit einem Scheinopfer sein größtes getan zu haben sich einbildet (p. 409).

Spencer selbst hat schon auf diesen Egoismus, der sich u. U. in die Seele des Erziehers einschleichen kann, hingewiesen. Die Erzieherseele muß biegsam genug sein, um über die Ausschaltung der eigenen Behaglichkeit einen immer neuen Weg zum Zögling zu finden und das einmal aufgestellte System für jeden besonderen Fall in neuer Gestalt in das Urteil einzubeziehen. Meredith geißelt besonders das starre Festhalten Sir Austin's an dem idealen System, das dem egoistischen Vater selbst zum Rückgrat geworden ist. Diese Gebundenheit an eine Theorie macht ihn „taub und blind". Erst Adrian und Lady Blandish machen ihn auf Richard's Dichtversuche aufmerksam. Sogleich fühlt sich der Baron verwundet, denn eine Entwicklung, die er nicht vorhergesehen hatte, muß seinen Thron wankend machen. Daher auch der armselige Versuch, die Tatsache zu leugnen, indem Richard's Versuche nicht als „Dichtung" definiert werden, sondern als Geschreibsel, was ihm seine Sicherheit gegenüber Lady Blandish wiedergibt (p. 81). Statt das System unvorhergesehenen Ereignissen anzupassen, preßt er diese mit einer glänzenden Dialektik, aus der die halbe Welt „tiefe Offenheit" und „geistige Einsicht" liest, so um, daß sie in den Rahmen seiner Theorie hineinpassen (p. 80).

Diese Haltung bewahrt er selbst, als Richard mit einem Nervenfieber zusammenbricht. Mit der stereotypen Lüge, daß er eine solche Krise innerhalb des Systems vorausgesehen habe, beruhigt er sich und sein Gewissen und sonnt sich in dem Staunen seiner Umgebung über seine gefaßte Haltung (p. 189).

In dieser Richtung liegt es gleichfalls, wenn Sir Austin bei der Frage an Thompson halt macht: „Do you think that you can trace every act of his to its motive?" (p. 108). Er weidet sich wieder in Ueberlegenheitsgefühlen, aber es kommt ihm nicht in den Sinn, von diesem Grundsatze aus weiter zu gehen und ihn auf jeden einzelnen Fall besonders anzuwenden. Es genügt ihm zu glauben, die Motive in seines Sohnes Handeln zu erkennen; sein System auf diese Motive einzustellen, würde zu jenen Schwierigkeiten führen, die er nicht in seiner Furcht vor der Wirklichkeit in Kauf nehmen will.

So verwächst Sir Austin allmählich mit dem System, besser mit seiner falschen Starrheit, daß Meredith ihn schon geradezu selbst „das System" nennt. Bis zur Absurdität läßt es Meredith kommen. Als selbst für den verblendeten Baron der Augenblick da ist, wo er einsieht, daß die Arbeit seiner Tage für ihn und für Richard verloren ist, da klammert er sich an die Hoffnung, es möge Richards Kindern zugute kommen. Er findet selbst Befriedigung in „benefitting embryos" (p. 410), wie er sie beim ersten Zu-

sammenbruch im Gedanken an den Sohn in der Wiege fand. „Nichts als ein Quacksalber befriedigt uns, wenn wir die Natur verletzt haben", wirft einmal Adrian in die Unterhaltung ein (p. 453). Sir Austin war sein eigener, unübertrefflicher Quacksalber, der sich mit tausend Mittelchen zu täuschen verstand.

Es gehört nur zur Abrundung von Sir Austin's Sentimentalität, wenn Meredith ihm „the Faculty of laughter" versagt. „For a good wind of laughter had relieved him of much of the blight of self-deception, and oddness, and extravagance had given a healthier view of our atmosphere of life, but he had it not" (p. 171). Bei dieser Gelegenheit läßt es sich Meredith nicht nehmen, von den Frauen zu sagen, daß sie nur gackern, statt zu lachen und daß Falstaff für die Frauen nichts als ein „unverbesserlicher fetter Mensch" ist (p. 170). Auf der anderen Seite zeigt er, wie zwei unsentimentale junge Menschen sich finden. Lucy und Richard treffen sich das erstemal. In einem besonderen Augenblicke brechen beide in ein fröhliches Lachen aus und auf dem Wege zueinander gewinnen sie dadurch das „Werk eines Monats". Denn „besser als Sentimentalität öffnet das Lachen der Liebe die Brust". Meredith ruft aus: „O British young . . . . . laugh and treat love as an honest good, and dabble not with the sentimental rouge" (p. 102).

Das eigentlich Erschütternde an „Richard Feverel" ist nicht die Katastrophe als Gipfel der Entwicklung von Sir Austin's Sentimentalität. Deshalb bleibt auch für den, der das feine Gewebe des Werkes nicht erkennt, der „Richard Feverel" ein unbefriedigendes Erlebnis. Von den zeitgenössischen Kritiken ist jedenfalls keine über diese Feststellung hinausgekommen. Erst wenn man die Entwicklung, die zu Lucy's Tode führt, verfolgt, empfindet man den Abschluß des Romanes nicht als unerwartete Dissonanz, sondern als Notwendigkeit. In dem gewaltigen Personenapparat des „Richard Feverel" befinden sich eigentlich nur fünf sympathisch gezeichnete Figuren: Farmer Blaize, Mrs. Berry, Austin Wentworth, Richard und Lucy. Von ihnen widersteht der Bauer Blaize, der nichts mehr als Verlogenheit haßt, dem Sentimentalisten ganz und gar. Mrs. Berry stellt sich klug auf Sir Austin ein, ebenso Austin Wentworth in seiner Weise, Richard wird schon direkt von des Barons Einstellung zum Leben beeinflußt und trägt einige sentimentale Züge, Lucy, die sympathische Figur, wird das vollständige Opfer des Sentimentalismus. Man darf bei dieser Betrachtung nur nie vergessen, daß die Auffassung vom Wesen des Sentimentalismus von Meredith in seiner ganz eigenen Weise gebildet ist. Man kann dann erkennen, daß alle treibenden Momente zu Lucy's Tod in Meredith's Begriffsbestimmung hineingehören. In dem letzten Kapitel läßt Meredith von Lucy sagen: „had she not so violenty controlled her nature as she did . . . she might have been saved" (p. 470). Der

Sentimentalist scheute es, durch einen mächtigen Gefühlsausbru
der seiner eigentlichen Natur entspräche, Lasten von sich abzuwe
fen. Die Maske zu halten, ist erstes Erfordernis und Lucy von S
Austin eindringlich nahe gelegt worden. Auf Schritt und Tritt b
gegnet uns diese Erkenntnis im „Richard Feverel". Als Sir Aust
von Richard's Heirat hört, ist sein natürliches Gefühl ungezügelt
Zorn. Hätte er ihn wüten lassen bis zur Erschöpfung, so wäre
danach gesunder Entscheidungen fähig gewesen. Aber „er war ve
pflichtet, durch nichts in der Natur überrascht zu werden", um
Lady Blandish's Augen die Maske des Weisen zu behaupten. S
„frißt der Zorn ihn, statt daß er ihn fräße" (pp. 297, 301). — S
frißt auch an Richard die Leidenschaft, die er unterdrückt, um seine
Vater zu gehorchen und führt zum Nervenfieber (p. 188). — S
schließt Sir Austin jenes „Sicherheitsventil" tobender Gefühle, i
dem er Richard das Dichten verbietet. — So treibt Sir Austin sein
Sohn zum sittlichen Fall, weil Richard sein gequältes Herz nic
durch einen Schrei um Verzeihung frei machen darf und Vergesse
seines eigenen Unglücks in einer falschen Apostelätigkeit sucht.
So wuchert schließlich des Barons ganzer Sentimentalismus nur s
sehr, weil ihm jene Gabe des dröhnenden Lachens über sich selbs
das Meredith so schätzte, fehlt.

Lucy geht also an dieser falschen Unterdrückung natürlicher R
aktion zugrunde. Der Anfang zu Lucy's Tragödie liegt da, wo Adria
einer der niedrigsten Typen des Meredith'schen Sentimentalismu
Lucy gegen ihre natürliche Ueberzeugung überredet, „tapfer" zu sei
Sie setzt Richard gegenüber die Maske auf und täuscht ihn so wei
daß er seinen Glauben an ihr geschmälert sieht (p. 327). Nach R
chard's Abreise zehrt diese falsche Einschätzung ihres Mannes un
die Sehnsucht an ihr. Aber sie bewahrt tapfer die Haltung, selbst al
sie zwei Wochen keine Nachricht mehr von Richard erhält. Erst al
Mrs. Berry bei ihr erscheint und mit ihrer Natürlichkeit Lucy di
Maske herunterreißt, bricht die zerstörende Spannung, Lucy hör
auf „tapfer" zu sein und bricht in erlösende Weinkrämpfe au
(p. 400 f.). Austin Wentworth, der zweite „Realist" bewirkt dan
den Rest und zerbricht die andere Fessel, die durch den Sentimen
talisten Sir Austin auf Lucy gelastet hat (p. 429).

Aber Lucy's Leben hängt von Richard ab, und solange diese
auch noch sentimentalen Erwägungen nachgibt, bleibt sie auf de
Wege zur vorgezeichneten Katastrophe. Richard hatte durch Bella'
Verführungen gefehlt. Es war ein augenblicklicher Rausch gewese
der die Liebe zu Lucy nicht erschüttert hatte. Er wußte ebenso, da
Lucy ihm ihre Arme öffnen würde. Seine ganze Natur treibt ih
dazu, sich seiner Frau vor die Füße zu werfen und mit dem „Lo
sungswort der Liebe" wieder von dem Glück Besitz zu nehmen, da
ihm gehört. Aber seine Erziehung hat Richard dahingeführt, seine
Körper als einen Tempel zu achten, den er jetzt entheiligt hat. Wi

könnte er es wagen, noch nach dem Glücke zu greifen, das er nicht mehr verdient! Es gilt zu zeigen, daß er wenigstens sein Ehrgefühl bewahrt hat! Und zugunsten dieser unnatürlichen Haltung macht er sich und seine unschuldige Frau elender, als beide es verdienten (p. 435). Wie bei Lucy Mrs. Berry und Austin Wentworth, die beiden naturhaften Menschen, den Damm durchbrechen, so ist es bei Richard schließlich dann die Natur selbst. Meredith schaltet ein ganzes Kapitel ein, um zu zeigen, wie im wilden Gewitterregen der durchnäßte Mann die Nacht im Bergwald verbringt und am Morgen seine Freiheit wiedergewonnen und mit dem Sturmregen alle falschen Begriffe von Ehre und Scham abgewaschen hat (43. Kapitel.)

Aber kaum betritt er Londoner Boden, so erfaßt ihn auch die Atmosphäre der Gesellschaft und wieder setzt er sein Glück und die Gesundheit seiner Frau dem Ehrbegriff aus. Kaum denkt sich Lucy der Erfüllung nahe, da bekommt sie erneut die Forderung zu hören: „Sei tapfer!“ Wieder versucht sie das falsche Spiel, um Richard's willen, um des Kindes willen, in Wirklichkeit um Sir Austin's willen, der grausam hinter ihr steht und befiehlt, Haltung zu wahren, vor dessen Augen sie den geringsten Ausdruck ihrer Gefühle „tapfer“ unterdrückt, während sie innerlich zu Tode gezehrt wird.

Mit Sir Austin hat sich Meredith das erstemal an der Gestalt versucht, die nachher im Mittelpunkt des „Egoist“ steht. Sir Willoughby steigert den Begriff des Sentimentalismus bis zum Egoismus, und Meredith legt gleichzeitig in Sir W. die Summe aller sentimentalen Ausdrucksmöglichkeiten. Sir Austin ist noch nicht so weit gefaßt, doch verbinden ihn äußerlich wie in seinem inneren Gefüge eine Reihe von verwandten Zügen mit dem großen Egoisten.

Er wie Sir W. sind Erben und Aelteste eines großen Hauses, haben eine ausgedehnte Geltungsmöglichkeit und erfüllen damit am besten die Voraussetzungen für die prägnante Zeichnung ihrer beabsichtigten Charaktere. Beiden steht damit ferner der Weg offen, einen begründeten Einfluß auf andere Personen so weit auszuüben, wie es zur Verstärkung der Durchführung des Grundthemas nötig wird, ohne doch neue Verwicklungen zu schaffen. Der Dichter hat jedesmal die Möglichkeit, Personen auszuschalten, die ihre Pflicht dem beabsichtigten Zweck gegenüber erfüllt haben. Mit dieser Beschränkung auf einen Mittelpunkt erzielt auch der „Egoist“ die gleich wuchtige Wirkung, die dem „Richard Feverel“ zukommt.

Beiden Hauptfiguren gemeinsam ist die Schwäche als Grundlage ihres erzwungenen Selbstbewußtseins und die Aengstlichkeit, jedem Konflikt aus dem Wege zu gehen, der durch seine Wucht widriger Tatsachen ihr künstliches Rückgrat zerbrechen könnte. So zieht sich Sir Austin in dem Augenblick auf seinen Landsitz zurück, als ihm die „Welt“ in Gestalt seiner Frau einen Hieb zu versetzen wagt, der ihn fast umwirft. Es ist die Feigheit vor dieser Macht der Welt, die ihn zu ihrem Verächter macht. Aber als Sentimentalist kann er diese

unbequeme Erkenntnis verwischen und biegt sie zu einem Gefühl d Edelmuts um. Bei Sir Austin tritt die scheinbare Pflichterfüllu gegen seinen Sohn als Grund zum Rückzug von der Welt ein. Hi liegt die Verbindung zum Egoismus, der in geschickter Weise ve steht, als Altruismus zu erscheinen.

Das gleiche Motiv erscheint im „Egoist". Willoughby's Ang vor der Welt verbirgt sich hinter einer glänzenden Dialektik, die ih zu jeder Zeit Belege für die Häßlichkeit der Welt verschafft. Lieb Schönheit, Tugend, Frömmigkeit sind nach seiner Ansicht in d „Welt" nicht möglich. Er braucht dieses Argument, um Clara unt dem Scheine hoher Sittlichkeit von ihrem Welthunger zu lösen u sie als seinen Besitz ganz und gar für sich beanspruchen zu könne Er ist unablässig bestrebt, vor Clara seinen Edelmut und sei Größe zur Schau zu stellen. Der Zusammenstoß mit der Welt wür ihr die Augen öffnen.

Der Anspruch auf Clara ist einer jener Züge der Herrschsuc im Egoisten, die sich auch in anderen Beispielen finden. Bei S Austin finden zu allererst solche Menschen Aufnahme und Entg genkommen, die sich ihm angleichen und bewundernd unterwerfe Adrian, Benson, Mrs. Doria, Hippias und Lady Blandish sind all gern gesehen, solange sie sich auf Sir Austin einstellen. Bis zu Tyrannei ist dieser Zug im „Egoist" fortgesetzt. Unter dem schein baren Altruismus eigener liebevoller Treue gegen seine Umgebun fordert Willoughby unbedingte Unterwerfung unter seine Persön lichkeit. Schon allein der Diener, der ihn bei seiner Entlassun nicht um Gnade bittet, hat nie mehr auf Gnade zu rechnen. Wer ga — wie Flitsch — die Entlassung fordert, ist „ausgelöscht". Besorg nis um das Wohl der anderen, das er besser zu erkennen glaubt Rücksicht auf den Segen eines patriarchalischen Haushalts sind di Gründe, die er vorgibt, um Menschen, die ihm helfen (Vernon) ode die ihn zu bewundern scheinen (Crossjay), an sich zu fesseln und sic an dem Gedanken einer wohlwollenden Ueberlegenheit zu sonnen Durch das Schauspiel eiserner Festigkeit gegenüber diesen Forde rungen versucht er sich als willensstark auszugeben und sein Grundsätze als unerschütterliche Weisheiten hinzustellen. Es is der gleiche Zug, der Sir Austin bewegt, über alle vernünftigen Er fordernisse der Gegenwart hinweg eine überlegene Miene aufzu setzen und seinen Prinzipien zu folgen.

Diesen wesentlichsten gemeinsamen Zügen reihen sich unterge ordnete Attribute des Sentimentalisten an, wie sie Meredith immer zu benutzen pflegt. Das Idealisieren anderer Personen und die An klagen, wenn die Täuschung klar wird, das Aufsetzen der Maske das Abschließen der „safety-valve", die Forderung nach der nur kör perlichen Reinheit der Frau, sind Themen, die Meredith auch an den Helden des „Egoist" versucht.

Evan Harrington.

„Richard Feverel“ als Tragödie des Sentimentalismus ist ein Höhepunkt wie der „Shaving of Shagpat“ als Komödie der Torheiten einen Höhepunkt darstellt. So steht auch „Evan Harrington“ im ähnlichen Verhältnis zum vorhergehenden und folgenden Werk wie „Farina“. Wie der „Shaving“ ist auch der „Richard Feverel“ ein in sich geschlossenes Werk, in keiner Weise als Uebergangsstufe erkennbar. Dagegen lassen sich in „Evan Harrington“, ähnlich wie bei „Farina“, Beziehungen zum vorhergehenden wie zum folgenden deutlich feststellen. Ebenso sind das Grundthema des Werkes und sein innerer Aufbau weniger scharf gezeichnet. Beim „Richard Feverel“ ist das Thema die Darstellung der Sentimentalität. Fast die gesamte Handlung des Werkes ist auf diesen Mittelpunkt eingestellt. Dadurch gewinnt der „Richard Feverel“ seine Wucht und die Bedeutung als Höhepunkt unter Meredith's Werken. Im „Evan Harrington“ dagegen laufen mehrere Linien nebenher, die das ganze Werk breit machen und ihm die Schärfe nehmen. Diese Hauptlinien sind etwa: Darstellung der Sentimentalität, Stellungnahme zur Frau, Kritik der Gesellschaftsordnung. In beiden Werken führen die Hauptlinien zur Entscheidung über die Vereinigung zweier Menschen. Aber im „Richard Feverel“ hängt dies einzig und allein von dem Einfluß von Sir Austin's Sentimentalismus auf die Handlung des ganzen Werkes ab. Alle anderen Linien sind dem untergeordnet. Die Auseinandersetzung mit dem Thema „Frau“ geschieht nur in Aphorismen oder Gesprächen, kaum daß in Mrs. Berry ein besonderer Typus einmal wirklich entscheidend in die Handlung eingreift. Richard's Versuch, der herrschenden Gesellschaftsordnung durch sein Verhältnis zu Bella die Stirn zu bieten, entspringt nur wieder Sir Austin's System, gehört kaum zum treibenden Moment und zur Voraussetzung von Richard's eigentlicher Entwicklung.

Ganz anders verläuft der „Evan Harrington“. Schon die Gestalt der Louisa entspricht nicht mehr dem großen Sentimentalisten des „Richard Feverel“. Sir Austin steht bewundert oder wenigstens bestaunt innerhalb einer Schar von N e b e n spielern, Louisa hat ihre ebenbürtige G e g e n spieler in Evan, Mrs. Mel, Rose Jocelyn und John Cogglesby. Jede von diesen Gestalten bringt neue Probleme mit sich, die entscheidend für die Handlung werden, weil ihre Träger entscheidend in die Handlung eingreifen. Der Kampf gegen die Gesellschaftsordnung ist im „Richard Feverel“ nur eine Episode, im „Evan Harrington“ ist sie Voraussetzung für des Helden ganzes Geschick. In Lady Jocelyn und nach ihrer Bedeutung mehr noch in Rose führt Meredith den Frauentypus, über den er im „Richard Feverel“ nur redet, m i t w i r k e n d in die Handlung ein und gibt damit der Grundlage des ganzen Werkes ein besonderes Kolorit. Hier liegt die notwendige Voraussetzung für den Charakter des

„Evan Harrington“ als Komödie. In Raynham Abbey herrsch
der Geist eines Sir Austin, in Beckley Court der einer Lady Jocely
Der Sentimentalist, der den Kampf mit diesem Geist aufnimm
muß notwendigerweise unterliegen. Unter des Barons Führu
wird alles Naturhafte und Ursprüngliche erstickt; die Figuren u
Sir Austin (Lady Blandish, Mrs. Doria, Adrian) stellen nur niedri
Grade desselben Typus dar. Gestalten wie Mrs. Mel, John Coggle
by, der Schneider Evan und Rose sind aber nur unter La
Jocelyn möglich. Ihnen gegenüber kann sich kein Sentimentali
behaupten; damit fällt die Voraussetzung für den tragischen Au
gang fort, der mit einem Siege Louisa's notwendig würde.

Dieses Ausbreiten des Stoffes und die Wendung zum Komische
ist geradezu ein Stück Meredith'scher Weltanschauung und Leben
meisterung im Großen. Meredith liebte es ja, die Größe eines Me
schen an der Art zu messen, wie er einen schweren Schlag aufnimm
An Sir Austin zeigt er, wie es der Schwächling tut. Die gesun
Reaktion besteht im Oeffnen des „Sicherheitsventils“ und im La
chen. Das „Sicherkeitsventil“ war der „Richard Feverel“ fü
Meredith's eigenes Unglück. Die Maßlosigkeit seiner Aphorisme
über die Frau und die fast übertriebene Geißelung des Sentimen
talen erschöpfen Meredith mit dem „Richard Feverel“. Im „Eva
Harrington“ vermag er endlich zu lachen. Die beinahe unheimlich
Figur Sir Austin's sinkt zur Lächerlichkeit in Louisa herab. Es is
sicher kein Zufall, daß Meredith der unsentimentalen Lady Jocely
die Worte über Louisa gibt: „I acknowledge she's amusing“ (p. 340
Sir Austin ist alles andere als belustigend, seine schwere Han
lastet auf allen, die mit ihm in Berührung kommen. Louisa ver
liert im Verlaufe der Geschichte immer mehr von ihrer Scheinmach
und wird schließlich zum Spielball des ganzen Kreises, den sie z
beherrschen glaubte. Welch ein Kontrast zwischen den beiden Haup
vertretern des Sentimentalismus!

Und ebenso welch ein Kontrast im Urteil über die Frau. Nich
nur, daß Meredith eine ganze Reihe sympathischer Frauengestalte
zuläßt (Lady Jocelyn, Rose, Miss Current, Mrs.Mel, Carolin
Polly Wheedle), er vermag auch über das Verhältnis von Mann un
Frau ohne Sarkasmus zu scherzen; und während noch im „Richar
Feverel“ die Frau das letzte Ding ist, das vom Manne zivil
siert werden muß, kommt er in „Evan Harrington“ jenem letzte
Weisheitsspruch des „Shaving“ schon wieder näher („Were men onc
clad in them, we should create a race not following, but commandin
fate“) (p. 292). „Both Ale and Eve seem to speak imperiously to th
soul of man. See that they be good and we bow to the consequen
ces“ (p. 128). Dieser Satz ist auch sonst noch bedeutungsvoll; den
er bestätigt die im ersten Kapitel ausgedrückte Meinung, daß Mere
dith's Ehezusammenbruch zum Teil auf des Dichters eigene Unreif
zurückzuführen sei. Meredith spinnt seinen Gedanken weiter au

und begründet den Fall Adams mit seiner Unreife. Das Wesentliche an dem Zitat aber ist, wenn auch durch einen niedrigen Vergleich ausgedrückt, die Einsicht, die Meredith selbst gewonnen hat. Die Frau ist nicht mehr die Alleinschuldige, wie sie es noch im „Richard Feverel" war. Auch sonst ist die Stellung zur Frau durch den ganzen „Evan Harrington" viel persönlicher, und was Meredith in „Richard Feverel" noch voll Zorn auf die Frau herabgeschleudert hat, wird jetzt fast als Spielerei hingeworfen. (Man vergleiche etwa R. F. p. 243 und E. H. p. 150 über die Frau als „Konspiratorin"). So ist der „Evan Harrington" als Ganzes gesehen das Werk, das Meredith das Gleichgewicht gibt, welches zur Schöpfung der Gedichtsammlung von „Modern Love" nötig ist.

Die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Personen der beiden Romane zeigen etwa das gleiche Bild wie es der Vergleich der beiden Werke überhaupt gibt. Am engsten gehören natürlich Sir Austin und Louisa zusammen. Es ist schon gezeigt worden, wie Meredith die Grundlage verschoben hat, auf der jeder von beiden wirkt. Louisa ist auf jeden Fall die minderwertigere von beiden Naturen. Vielleicht ist dies auch ein Grund, daß Meredith's zweiter großer Sentimentalist eine Frau ist. Louisa's Wirken erstreckt sich in der Hauptsache auf niedere Kleinarbeit. Sir Austin als Mann stellt sich großen Aufgaben gegenüber; er versucht sich sogar an einer Erziehungsreform für eine neue Generation (R. F. p. 123). Louisa's letztes Ziel ist die Ueberwindung ihres Standes und der Gewinn einer großen Erbschaft. Das Hängen am Kleinen, Nächstliegenden ist etwas, was Meredith gern an der Frau tadelt. („Destroyed by subtleties these women are, more brain, oh Lord, more brain".) Man denke etwa an Diana, deren ganzes Schicksal dadurch bestimmt wird, daß sie einem kleinen Ehrgeiz nachgibt und Dacier's vertrauliche diplomatische Mitteilung an die Zeitung verkauft. Diese geringere Werteinschätzung Louisa's nimmt natürlich ihrem Eindruck auf den Leser die Bedeutung, die er in Sir Austin hineinlegt.

Ein bemerkenswerter Zug an beiden Figuren ist die Stellung zur Vorsehung. Sir Austin ist — wenigstens nach seiner Ansicht — jeder Lage gewachsen, denn er fühlt sich selbst als Schöpfer und Vorahner jedes, auch des außerordentlichsten Ereignisses. Seinem Sohne gegenüber und in den Augen seiner Umgebung spielt er s e l b s t die Rolle der Vorsehung (R. F. p. 28). Für ihn gab es ja keine unglücklichen Zwischenfälle. („We make our own history without intervention!" R. F. p. 298). Ganz anders Louisa. Für sie hat die Vorsehung an allem teil (p. 229). Ihr ist die Vorsehung der letzte Bundesgenosse, wenn alles versagt (p. 227). So lange sie der Vorsehung treu bleibt, ist sie ihrer Hilfe sicher (p. 232). Damit sinkt sie weit unter Sir Austin's Größe, aber den Hauptzug hat sie mit ihm gemein: das Geltungsstreben und den Machtwillen, deren Befriedigung beiden zur Stütze wird. Wie der Baron mißt auch Louisa

die Wirkung einer Niederlage nach dem Eindruck, den sie selbst, nicht die Tatsache, auf ihre Umgebung macht. Dem Baron ist das Unglück seines Sohnes nicht Hauptsache, sondern die Festigkeit und Zuverlässigkeit seiner Maske. Als ein Mitglied jener Bruderschaft, die Masken statt Gesichter tragen, führt auch Meredith Louisa bei ihren Schwestern ein (p. 24). Für Louisa genügt es, daß sie sich auf den Eindruck ihrer Persönlichkeit verlassen kann. Wie dem Baron (etwa in Hippias) dienen dazu Louisa schon die niedrigsten Kreaturen. Eine Promenade auf Deck unter den Augen der unteren Seeleute gibt ihr die Kraft zu einem ausgezeichneten Schachzug gegen den Diplomaten Melville (p. 37). Die kleinsten Mittelchen verleihen ihr ein Superioritätsgefühl. Der fremde Stil ihrer Kleidung (p. 89), der Euphuismus ihrer Sprache und die Anwendung Johnsonschen Vokabulars (p. 197), die raffinierte Koketterie und das gute Auge für die Schwäche ihrer „Feinde" genügen ihr, um den unerwartetsten Situationen gewachsen zu sein. Diese Dinge sind für Louisa, was für Sir Austin das System ist. Es entsprach Meredith's eigener Entwicklung in der Stellungnahme zum Sentimentalismus, daß er im einen Falle einen weltverbessernden Philosophen in der Tragödie richtet, im nächsten eine Preziöse in der Farce lächerlich macht.

Im selben Maße, in dem die sentimentale Hauptfigur an Bedeutung verliert, ist die ihrer Gegenspieler ausgedehnt. Dabei ergeben sich ganz wesentliche Unterschiede beim Vergleich zwischen Richard und Evan. Bis zu einem gewissen Punkte gleichen sich Evan's und Richard's Entwicklung. Beiden verbietet ihr Stolz, sich den Auswirkungen eines Systems zu unterwerfen: Richard verweigert den Gehorsam bei der ärztlichen Untersuchung (R. F. p. 9) und beschwört durch sein Benehmen die erste Lehre und entscheidende Wendung in seinem Leben herauf; Evan handelt den Plänen Louisa's aus Ehrgefühl zuwider und erhält gleich darauf die Lektion durch den Postillon. In beiden Fällen endet die Lehre mit dem Zusammenbruch eines falschen Stolzes. Richard tut bei dem Bauern Blaize Abbitte, Evan muß bei einem Postillon Schulden machen (p. 59). Meredith hat als die beiden „Lehrmeister" absichtlich Typen gewählt, die den untersten Ständen entstammen, aber darum um so unsentimentaler und naturhafter sind. Farmer Blaize haßt nichts als Falschheit, Richard erreicht bei ihm alles in dem Augenblick, wo er ihm mit der Wahrheit entgegentritt; Evan „erobert" den Postillon dadurch, daß er sich über alle Standesbedenken ihm gleichgesellt und nicht mehr den gentleman spielt. „So to the postillon Evan was indebted for one of his first lessons" (p. 53).

Aber von nun ab trennt sich die Entwicklung der beiden jungen Menschen. Richard steht ganz unter dem starken Einfluß des Barons, und da der Baron für seinen Sohn die Rolle der Vorsehung spielt, läßt er auch Richard keine Möglichkeit, die einmal empfan-

gene Lehre in sich zu verarbeiten. Sir Austin ist zufrieden mit der Art, in der Richard auf den Vorfall reagiert; der Gewinn liegt tatsächlich nur auf des Barons Seite, indem er seinem Selbstgefühl neue Nahrung zugeführt hat. Sowohl er als auch Richard betrachten die ganze Angelegenheit als vergangen, und in Richard kann bei neuer Gelegenheit das verderbliche Ehrgefühl, das einem falschen Stolze entspringt, in der ganz gleichen Stärke wirken. Es trägt ja dann auch tatsächlich in der Affaire mit Lord Mountfalcon zur Katastrophe bei.

Evan hingegen, bei dem der Einfluß Louisa's mit ihrer Abwesenheit schwindet, läßt die Lehre auf sich wirken. Es ist klar, daß ein solch einmaliger Schlag keine allumwälzenden Folgen auslöst. Evan hat noch immer ein „Eingeweide voll von Stolz" (p. 60) und ist noch immer von seinen Eigenschaften als gentleman zu sehr überzeugt (p. 142); aber er versucht mit Selbstüberwindung und blindem Wahrheitseifer den „gentleman" abzustreifen (p. 141).

Ueberhaupt läßt Meredith wenig die Gelegenheit vorübergehen, Konflikte in Evan entstehen und sich entscheiden zu lassen. Ganz im Gegensatz zum „Richard Feverel" ist ja der „Evan Harrington" die Geschichte der Konflikte in Evan selbst. Wenn Richard überhaupt zu kämpfen hat, ist es gegen Dinge, die an ihn herantreten; die letzte Entscheidung geschieht aber dann mit Rücksicht auf Sir Austin. So etwa liebt Richard Lucy, aber auf Befehl des Barons unterdrückt er diese Liebe. Hier liegt der Unterschied zwischen beiden Helden. Evan schafft sich seine Konflikte selbst und entscheidet nach seinem Willen. Damit macht er sich vom Sentimentalismus frei, wo Richard unterliegt. Wäre Richard immer seiner Liebe gefolgt, so hätte er Lucy nicht allein gelassen, wäre nicht in Bella's Hände gefallen und hätte schließlich nicht das verhängnisvolle Duell gefochten. Aber das Hängen am Kleinen macht ihn elend. Evan wirft alle Pläne und seine Anschauung über Gesellschaftsordnung um, wenn sich die Liebe zu Rose in ihm regt. Eben ist er noch auf der Landstraße nach London und am nächsten Tag, wo er Rose sieht, sinken ihm sämtliche Sorgen über die Verpflichtungen gegen Gläubiger, Stand und Ehre zu nichtiger Bedeutungslosigkeit herab. „At Beckley Court, acted on by one genuine soul, he forgot it, and felt elate in his manhood. The shades of Tailordon dispersed like fog before the full South-west breeze" (p. 183). Meredith gefällt es, gerade diesen Punkt immer hervorzuheben. Durch ein paar liebevolle Worte wirft Rose selbst Tom Cogglesby's ganzes Komplott mit Evan um (p. 227). Das Bekenntnis zum Schneidertum, das weder Tom's unerhörtes Angebot, noch seine Mutter oder seine und seines Vaters Ehre halten konnten, wird ihm zum Banner, mit dem er gegen die ganze Welt angehen will. Diese Verherrlichung der Liebe als echtester Mittelpunkt einer Entwicklung tritt in „Richard Feverel" noch ganz zurück. Auch darin zeigt der „Evan Harrington"

einen versöhnlicheren Fortschritt und kommt wieder dem „Shagpat“ näher, ohne dabei dessen Grenzenlosigkeit ins andere Extrem zu übernehmen.

Neben diesen tieferen Verbindungen zum „Richard Feverel“, die gleichzeitig grundlegende Unterschiede darstellen, laufen noch eine ganze Reihe unbedeutenderer, die der Vollständigkeit halber aufgeführt werden müssen. Der alte Whig Blaize mit seiner polternden Offenheit und versteckten Gutmütigkeit kehrt in Old Tom wieder. Mrs. Mel ist ein ausgeprägteres Bild der matter-of-fact Frau Berry. Juley's Liebe und ihr Eindruck auf Evan gleicht dem Schicksal Clare's. Schließlich finden auch Grand-Aunt Grantley in Mrs. Bonner und der verliebte curate of Lobourn in Mr. Parsley ihren Platz im „Evan Harrington“.

Die eigentliche Bindung des „Evan Harrington“ zu „Modern Love“ liegt in seiner Wirklichkeitsnähe und mutigen Auseinandersetzung mit dem alltäglichen Kleinwerk des Lebens. Der „Shaving“ war eine utopistische Gesellschaftskritik; „Richard Feverel“ bleibt in der Hauptsache noch immer eine philosophische Erörterung von Lebensmaximen, gepreßt in eine einzige Figur; im „Evan Harrington“ wagt Meredith zuerst, was später sein Lebenswerk wurde: das Leben, in dem er und die Menschen seiner Generation standen, bis in seine rohesten Formen nach echten Zusammenhängen zu untersuchen und auch im Kleinsten und Oberflächlichsten Zellen eines großen Organismus zu erkennen. Die großen Linien des „Richard Feverel“ schwinden dabei, machen jedoch einer Tiefenarbeit Platz, die ihre klassischen Ergebnisse in der Gedichtsammlung von „Modern Love“ bringt. Fast jedes Gedicht, besonders unter den Sonetten, liefert ein Stück Weltanschauung von weiter Ausdehnung, ohne daß Meredith dabei über mehr als beinahe geringschätzige Veranlassungen hinauskommt. „The Old Chartist“ und die Philosophie beim Anblick einer Wasserratte, „Juggling Jerry“ und die Weisheiten, die er aus seinem Zirkusberuf schöpft, sind nur typische Beispiele für die Art, wie der gereifte Meredith sich zu seinem Stoff stellt. Er beschränkt sich auf reine Beobachtung und Erlebnisse, die er bis zur möglichsten Grenze erschöpft, ohne aber über sie hinauszugehen und zu „konstruieren“. Während Sir Austin und — vielleicht nur mit Adrian's Ausnahme — fast alle anderen bedeutenderen Figuren des „Richard Feverel“ „konstruiert“ zu sein scheinen, wissen wir, daß die meisten Personen des „Evan Harrington“ getreue Abbilder von Meredith's nächsten Bekannten und Verwandten darstellen. Meredith ging dabei so weit, daß er sich mit den Vorbildern seiner Romangestalten über die Wiedergabe im „Evan Harrington“ unterhielt. Hier liegt eine deutliche Verbindung zu den Gedichten in „Modern Love“. Meredith schreibt von ihnen: „ . . . I rarely write save from the suggestion of something actually

observed. . . . . Thus my Jugglers, Beggars etc., I have met on the road, and have idealized but slightly. I desire to strike the poetic spark out of absolute human clay. And in doing so I have the fancy that I do solid work — better than a carol in midair. Note the „Old Chartist" and the „Patriot Engineer" that will also appear in „Once a Week" (Brief an Jessop 13. Nov. 1861). Gerade diese Gedichte sind zugleich mit dem „Evan Harrington" entstanden. „Juggling Jerry" war schon 1859 in „Once a Week" erschienen. Sie sind eng verwandt mit den vielen Kleinschilderungen, bei denen Meredith in „Evan Harrington" mit besonderer Liebe verharrt. Die Kapitel über Tom Cogglesby's Exzentrizitäten halten jeden Vergleich mit Dickens. Das Wichtige aber ist, daß in „Evan Harrington" von Meredith zum erstenmale der Versuch der erschöpfenden Charakterzeichnung nach der Wirklichkeit gemacht ist. Im „Evan Harrington" wird auch auf jede Figur zweiten Grades die gleiche Sorgfalt der Zeichnung verwandt wie auf die Hauptspieler. Nicht so im „Richard Feverel", wo Meredith eigentlich meist nur die Umrisse gibt und sich auf Gestalten wie Sir Austin oder Lady Blandish beschränkt.

So etwa in John Raikes, den man vielleicht Ripton Thompson gegenüberstellen könnte. Der eine dauernd in Handlungen und Reflektionen dargestellt, der andere nur das Objekt, an dem Meredith seine eigene Ansicht stützt. Mit dem Exkurs über das Verhältnis von Beauty und Dog zueinander ist eigentlich Ripton's ganze Bedeutung für das Werk umrissen (p. 231). Allenfalls hilft noch die Geschichte seiner „Entlarvung" (Chap. XVI) zu einer Stütze für Meredith's Theorien. Sonst aber erregt Meredith im Leser an der Person Ripton's gar kein Interesse.

Selbst Adrian ist eigentlich nur der Typ des Zynikers und alles, was darüber hinausgeht und ihm als Typ nicht wesentlich angehört, ist fortgelassen. Ebenso ist Clare mehr Typ als Persönlichkeit und verliert gegenüber Juley fast jede Tiefe. Am stärksten tritt dieser Unterschied natürlich zwischen Evan und Richard hervor, wie schon oben auseinandergesetzt wurde. Es ist vielleicht kein Zufall, daß gerade zur Zeit des „Evan Harrington" Meredith mit Rossetti und Swinburne Freundschaft schließt. Die präraffaelitischen Wahrheitssucher, deren Grundsatz es war, nichts zu bilden, das ihnen nicht im natürlichen Vorbild gegeben war, entsprechen jedenfalls mit ihren Zielen der Entwicklungsstufe Meredith's zu dieser Zeit.

Vom „Evan Harrington" zu „Modern Love" sind dann nur noch die enge Bezugnahme auf Meredith's eigenste Erlebnisse und ein Wechsel in der Form nötig, um fast in jedem Satz eine abgeschlossene, gültige Weisheit darzulegen.

Modern Love.

Die Zeit, in der „Modern Love“ entstanden ist, gehört vielleicht zur interessantesten in Meredith's Entwicklung. 1860 verlobt sich Jane Duff Gordon, ein Schlag, der Meredith schwer getroffen zu haben scheint [1]). Meredith lernt Hardman, Maxse und Jessop kennen, er reist in die Alpen und nach Italien, und seine Frau stirbt; während dieser Zeit entstanden die „Poems of the Roadside“, „Modern Love“ und „Emilia“, jedes vollständig wesensverschieden vom anderen. Dem entsprechen die Briefe jener Zeit, die voll sind von Plänen, Beobachtungen und Reflektionen. Harmonisch fügen sich die „Poems of the Roadside“ und „Emilia“ ein, „Modern Love“ fällt fast aus dem Rahmen. Man muß deshalb beide getrennt behandeln, wobei die ersteren die natürlichere Seite von Meredith's dichterischer Entwicklung darstellen.

Schon im Kapitel über „Evan Harrington“ wurde darauf hingewiesen, wie sich sowohl die Himmelsstürmerei des „Shaving“ wie der Skeptizismus des „Richard Feverel“ auszugleichen begannen. In den Roadside-Gedichten hat diese Entwicklung ihren Abschluß gefunden. Die Gedichte sind vollständig abgeklärte Bekenntnisse einer Weltzufriedenheit und Sicherheit der Weltanschauung. Sie sind durchaus optimistisch, gereift in der Verschmelzung von notwendiger Wirklichkeit und möglichen Idealen und der Ausdruck einer überzeugten Gläubigkeit.

Die Stellung zur Frau ist kaum wesentlich herausgearbeitet. „The Crown of Love“ bringt Motive der „Poems“ und des „Shaving of Shagpat“ wieder, im übrigen geschieht die Bezugnahme auf die Frau in schlichtester, fast unbedeutender Weise. In „Grandfather Bridgeman“ preist er in 36 Gedichten die Liebe des Mädchens, das dem Geliebten treu bleibt, der als Krüppel aus dem Kriege heimkehrt. In „The old Chartist“ und „Juggling Jerry“ ist die Frau die gute Gefährtin des Mannes und nicht mehr. Nur in „Phantasy“ deutet er auf die Tiefe der Liebe wie in früheren Jahren in den „Poems“. Damit ist das Thema der Frau in den „Roadside Poems“ abgeschlossen, und eine Tieferbehandlung wird gar nicht versucht.

Die eigentliche Bedeutung der wenigen Gedichte liegt auch viel mehr in ihrer Darstellung von Meredith's Weltanschauung überhaupt. Sie zeigen, daß Meredith jetzt so weit gekommen war, sein Leben und die Welt um sich im großen Zusammenhang zu sehen und als organische Einheit zu verstehen. Das heißt nicht, daß Meredith Fehler und Gebrechen dieses Kulturgefüges guthieß, aber er tritt ihnen jetzt mit der Liebe gegenüber, die sich in der Toleranz der Gedichte ausdrückt und die ihn von dem Spott und der Geißelfreudigkeit des „Shaving“ zu einer mutigen Selbstkritik führt („The old Chartist“).

[1]) Vergl. die Verse in Ms., gedruckt in Letters of George Meredith. Collected and edited by his son. London 1912, pp. 12, 17, 18, 19!

Der Weg hierzu führt wieder über die Ablehnung alles Sentimentalen und der Erkenntnis der Wirklichkeit als der Grundlage jeder gesunden Entwicklung. Auch die Sentimentalität wird in den „Roadside Poems" nur wenig behandelt. („By the Rosanna", erste vollständige Fassung; und in „Phantasy" die Anspielung auf religiöse Falschheit).

Dagegen sucht er den Weg zum „common-sense" und zur nächsten Wirklichkeit mit einem Eifer, der ihn fast zu Entgleisungen führt. Das Gedicht „By the Rosanna", das aus 20 Versen besteht, enthielt ursprünglich 35 Strophen. In der ersten Fassung schoß Meredith in seinem Wirklichkeitsstreben so weit über das Ziel, daß er die Gefühle, die er beim Anblick des Gebirgsbaches erlebt, von allen „arkadischen Träumereien" befreit sehen will und die unmögliche Verbindung von Alpennymphe und Londoner Droschkenkutscher versucht. Es ist die roheste Form, in der Meredith je die Verbindung von Natur und Alltag gepredigt hat. Tatsächlich aber steckt in dieser Art von Naturauffassung der Grund zu aller späteren Naturdichtung. „Common sense" und Erdverbundenheit sind von nun für Meredith die einzig möglichen Träger einer Bildung wirklich echter erhabener Gefühle.

Dieser Gedanke kehrt im „Patriot Engineer" in weniger roher Form wieder. Der Esel, der auf englischem Boden grast, erfüllt die Botschaft der Natur in der gleich wirksamen Weise wie die Alpen, die den Himmel berühren. Es ist nur nötig, die Augen für den Sinn im Kleinsten zu üben und beim Anblick der Natur nicht die Bindung zu Alltag und Wirklichkeit zu verlieren. Diese Liebe zum Gewöhnlichen überträgt Meredith dann auf alles Leben, und so predigt er die Gleichberechtigung aller im großen Gesellschaftsorganismus wie die jedes Dinges in der Natur. Ob die Alpen oder der weidende Esel, beide sind nur Symbol für einen Gedanken, und ob Primeminister oder Juggler, beide spielen nur das gleiche Spiel mit verschiedenen Bällen („Juggling Jerry", V). Jeden an seinem rechten Platze zu sehen, führt zur Erkenntnis der großen Harmonie, die tatsächlich das Universum erfüllt.

„they tell us that discord, though discord alone,
Can be harmony when the notes properly fit:
Am I judging all things from a single false tone?
Is the Universe one immense Organ, that rolls
From devils to angels? I'm blind with the sight."
(„Martin's Puzzle", X).

So wird auch Meredith's jugendliche einseitige Ueberzeugung, daß der Mensch gut sei, zu einem abgeklärten Bekenntnis wirklicher Einsicht.

„Some are fine fellows: some, right scurvy:
Most, a dash between the two."
(„Juggling Jerry", VII).

Damit wird der Revolutionär Meredith zum Bejaher gesunder Tradition und erprobter Ordnung. Mit dem „Old Chartist" hört Meredith auf, Ankläger zu sein und stellt sich mitarbeitend als Glied der Gesellschaft ein. „You've done the right while I've denounced the wrong", sagt Meredith von der Wasserratte und nimmt die Lehre an, von der Kritik zur Tat zu schreiten. „The Old Chartist" schließt mit dem Gedanken, der schon im „Evan Harrington" und im „Juggling Jerry" ausgedrückt ist:

„Base occupation can't rob you of your own esteem, old rat!
I'll preach you to the British nation!"

Mit diesem Zurückziehen auf das eigene Selbst geht eine Weltzufriedenheit, die am stärksten in „The Beggar's Soliloquy" ausgeprägt ist. „It's nonsense, trying to set things right" ist des Bettlers Maxime, die ihre Fortsetzung in Meredith's Beugen unter der Vorsehung findet. Die Stellung zur Vorsehung zeigt vielleicht am meisten die Weite der Entwicklung, die Meredith hinter sich hat. Vorsehung ist nicht mehr etwas, das mit Resignation hingenommen wird, sondern ein höheres Gesetz, bei dessen Erkenntnis wieder jene Gläubigkeit erscheint, die bereits in den „Poems" in einseitiger Form auftrat. „There's a Juggler outjuggles all!" sagt Jerry, und ein Satz wie: „Juggler, constable, king, must bow" erscheint so zum erstenmale bei Meredith

Der Gipfel dieser Entwicklung ist ein fest begründeter Optimismus. Die Gedanken der „Poems" über Verfall und Wiedergeburt in der Natur werden wieder aufgenommen:

„Earth knows no desolation.
She smells regeneration
In the moist breath of decay."
(„The Spirit of Earth in Autumn")

In „Juggling Jerry", „The Head of Bran the Bleast", „By the Rosanna", „Phantasy" u. a. kehren sie dauernd wieder, werden auf Weltanschauung, menschliche Entwicklung, Natur und Religion bezogen und geben den ganzen „Roadside Poems" das Gepräge einer zufriedenen Ausgeglichenheit und Reife, so daß man wohl sagen kann, mit ihnen beginnt der eigentliche Meredith, wie er in seinen Spätwerken in den Hauptfiguren erscheint. Hier haben Typen wie etwa Tom Redworth der „Diana of the Crossways" ihren Anfang genommen. Diese in sich ausgeglichenen, starken, selbstbewußten und lebensnahen Menschen, die immer wieder bei Meredith auftreten, scheinen Idealgestalten zu sein, nach denen Meredith selbst vergebens gestrebt und die er bewundert hat. Die Schilderungen von Freunden Meredith's und des Dichters Briefe zeigen immer wieder, wie wenig Meredith, der Mensch, seinem eigenen Ideale nahe gekommen war. Wenn man daran denkt, wie zäh Meredith an dem kaum haltbaren Glauben seiner keltischen Abstammung gehangen

hat, wie er sein ganzes Leben hindurch eine Mutter idealisierte, die er kaum gekannt hat, wie er mit mehr als unnatürlicher Sorge seine Jugend verbarg und auf der anderen Seite es vermochte, den „Evan Harrington" zu schreiben, dann kann man nicht umhin, in dem Menschen Meredith einen Zwiespalt zu sehen, der die einzige Erklärung für die merkwürdige Gleichzeitigkeit von Werken wie die „Roadside Poems", „Emilia" und „Modern Love" sein kann. Es scheint, als ob Meredith's ganzes Leben sich in unerfüllter Sehnsucht erschöpfte, und daß seine Werke, vom „Shaving of Shagpat" an, und gerade da besonders, nichts als der Ausdruck dieser Sehnsucht sind. Daher vielleicht die ständige Flucht vor Leuten, die jenseits seiner Werke zu gehen versuchten und nach seinem engeren Leben forschten. „Our books contain the best of us. I hold that the public has little to do with what is outside the printed matter beyond hearing that the writer is reputedly a good citizen", war die Antwort, die er einem Interviewer gab, der über sein früheres Leben Auskunft wünschte (Letters II, p. 51).

Tatsächlich sind ja die besten Gestalten in Meredith's Werken unwirkliche Edelnaturen und die Forderungen, die sie erfüllen, Ziele, die Meredith wahrscheinlich selbst kaum erreichte. So wird Meredith's Bestreben, sein Werk von seiner Persönlichkeit zu trennen, verständlich, gleichzeitig aber auch die scheinbare Anomalie in der Entstehung von „Modern Love" und den gleichzeitigen Werken. Diese behandeln allgemeinen, elastischen Stoff, den Meredith seinen Idealen anzupassen vermochte, und den er der Entwicklungsstufe dieser Ideale entsprechend suchte und formte. Wo aber der Stoff so eng begrenzt war wie in „Modern Love", und wo die Tatsachen um so viel stärker waren als die ersehnten Ideale, da erscheint Meredith in seiner wahrsten Gestalt als Mensch. Von diesem Ausgangspunkt gesehen, lassen die Sonette trotz ihrer scheinbaren Außenstellung in den Werken eine befriedigende Einreihung auch in ihren kleinsten Teilen zu. „Modern Love" ist eigentlich das einzige Dichtwerk, in dem Meredith sich so unverhüllt preisgibt. Vergleicht man dies Bekenntnis tiefer Verzweiflung mit dem Höhenflug der gleichzeitigen Werke, so wird manches in Meredith's Menschentum aus dieser Gegensätzlichkeit von dichterischem Prophetentum und menschlicher Unvollkommenheit klar.

Die Sonette widersprechen fast bis in die kleinsten Teile in ihren Ideen den „Roadside Poems". Hier verherrlicht er die Idee der reinen Liebe, in „Modern Love" gesteht er seine starke Sinnlichkeit ein; die Anbetung der Frau weicht in den Sonetten bitteren Anklagen; das Beugen vor der göttlichen Ordnung wird zur resignierten Anerkennung willkürlichen Geschickes; der Glaube an die Güte der Natur entwickelt sich zur Erkenntnis ihrer Grausamkeit. Das Ganze ist dargestellt als der Zusammenbruch von des Dichters Idealen, besser von der Frau als der Trägerin dieser Ideale.

Durch diese Einschränkung entsteht eigentlich erst die Tragik des Zusammenbruches. Denn die Ideale sind nicht tot, sie scheinen nur mit dem Glauben an die Frau zu vergehen.

„One restless corner of my heart or head
That holds a dying something never dead,
Still frets, though Nature giveth all she can."
(XXXII)

Die Frau hat ihn enttäuscht und betrogen (III), und mit diesem Betrug hat sie sein Leben aus den Angeln gehoben. Das Furchtbare ist nicht, daß sie ihn um den Glauben an die Zukunft und an den Wert der Gegenwart gebracht hat, sondern, daß der Boden, auf dem er steht, wankend geworden ist, ohne doch ganz zusammenzubrechen und Platz zu machen für ein neues Leben. Die alten Ideale scheinen ihm Illusionen, und doch wollen sie ihn nicht verlassen. Versucht er selbst aber den letzten Schritt und vergißt, was ihm heilig schien, so reißt er seine eigene Seele nieder:

„Not solely that the Future she destroys,
— — — — — — — — —
Nor that the passing hour's supporting joys
Have lost the keen-edged flavour,
— — — — — — — — — —
Methinks with all this loss I were content,
If the mad Past, on which my foot is based,
Were firm, or might be blotted: but the whole
Of life is mixed: the mocking Past will stay:
And if I drink oblivion of a day,
So shorten I the stature of my soul!" (XII)

Hier erscheint wieder die Stellung des Dichters zu seinem ersehnten Leben. Er ist ihm in Wirklichkeit so fern, daß eine starke Erschütterung ihn zum Zweifel führt, und doch wieder zu schwach, als daß er verwerfen würde, was er sich in seiner Sehnsucht geschaffen hat.

Vielmehr häuft er endlose Anklagen auf den Menschen, an dem er seine Ideale zu erproben versucht hat, weil dieser der Forderung nicht standgehalten hat. In den 50 Sonetten erscheint kaum eine einzige Stelle, wo der Dichter seine eigene Schuld auch nur zur Untersuchung stellt. Er fühlt sich als der von der Frau Verblendete, Verführte und Zerschmetterte, er legt die Fehler der Frau bis zu ihren feinsten Ursachen bloß und zieht aus ihnen nichts als Schlüsse der Resignation und Selbstgerechtigkeit. Nur im letzten Gedicht legt er beiden zugleich die Schuld zur Last.

Im übrigen trägt die Frau den Fluch. Er war „der Adler in hohen Himmeln", bis sie kam, und die Liebe zu „feinen Schlangen" wurde (XXVI). Er kommt ihr mit Zärtlichkeit entgegen, aber sie antwortet seinem Kuß mit Kälte (VI). Er ist der Versöhnliche, der nur auf ein Zeichen von ihr wartet, aber sie will nicht sprechen

(XXIV). In ihm erwacht noch einmal die „innerste Heiligkeit der Liebe", aber sie hat ihre Augen nur, damit man sie bewundernd anschaut, nicht aber, um damit selbst zu sehen, und so ist sie auch blind der Bewegung in ihrem Mann gegenüber (V). Die ganze Sonettreihe durchzieht die Neigung des Dichters, die Frau als die „devilish malignant witch" zu zeichnen und seine eigene Schuld fast unkenntlich zu machen. Tatsächlich erreicht Meredith auch den Eindruck, den Mann bis zu einem gewissen Grade als Märtyrer in den niedrigen Händen der Frau hinzustellen. („She treated him as something that is tame, — —") (V).

Ihrer sündhaften Schönheit ist er ununterbrochen ausgeliefert. Hier bringt Meredith Scenen, die die zeitgenössischen Kritiker veranlaßt haben, das Gedicht „Modern Lust" zu nennen und die zeigen, wie der Mensch in Meredith über den Dichter der reinen Schönheit und Liebe Gewalt gewinnen konnte. Immer wieder erscheinen Andeutungen, wie im Manne Verachtung gegen die Frau, Selbstbeherrschung und Grundsätze durch den Anblick ihrer körperlichen Schönheiten, einer Schulter, des fließenden Haares, der glänzenden Augen bedeutungslos werden, und er sich in dieser „lower sphere" gefesselt fühlt. Selbst der Wunsch, sie zu töten, schwindet unter dem Einfluß ihres zarten Körpers neben ihm (IX).

Hier gesteht der Dichter ungewollt seine Schuld an dem tragischen Ende ein. Er wirft der Frau die alte Anklage der Sentimentalität vor. Wie weit Meredith selbst echte Liebe und sinnliche Leidenschaft zu unterscheiden vermochte und wie weit er hier nicht als Sentimentaler gesehen und gehandelt hat, scheint ihm ein schweres Geständnis gewesen zu sein. Es ist jedenfalls bezeichnend, wenn er an Maxse schreibt: „The great difficulty is to be honest with ourselves. If there comes a doubt, the wave of passion overwhelms it. Try and listen to your doubt. See whether you feel, not what we call love, but tenderness for her. Satisfy yourself on this point." (Brief v. 16. 8. 1861.) „Modern Love" läßt eher vermuten, daß Meredith in seiner Ehe der Unterschied zwischen „tenderness" und „love" nicht klar war. Bis zu welchen Irrtümern er gelangen konnte, zeigt das Sonett, in dem er erzählt, wie beide ihrer Ehe den Todesstoß gaben, indem sie glaubten, durch eine körperliche Umarmung die Kluft zwischen ihren Seelen zu überkommen (XLII). So liegt denn tatsächlich auch der Keim zum Zusammenbruch nicht nur in der scheinbaren Schuld der Frau, sondern in Meredith's eigener unreifer Auffassung von der echten Gestalt der Liebe. Die Woge, die ihn früher schon beim Kuß fortgewirbelt und ihm die Augen vor den Tatsachen geschlossen hatte, erscheint nicht mehr. „Ein Kuß ist nichts als ein Kuß jetzt!" (XXIX); die jämmerliche Nacktheit ihrer Seelen, die er damals mit einem Kuß zu verbergen vermochte, kann er nicht mehr mit falschem Glanz umgeben. Für ihn war die Liebe ein Rausch, der ihn der Vernunft entführte. Gefangen von Leiden-

schaft sah er über sich unerreichbar „Philosophie"; erst als das Feuer in ihm zum Erlöschen kommt, sucht er Hilfe von der Vernunft. Dann ist es zu spät (IV).

Damit hat Meredith tatsächlich nur in anderer Gestalt der Sentimentalität nachgegeben, die er an der Frau geißelt. Benebelung des „common sense" durch Gefühle und Idealisieren von in Wirklichkeit niedrigen Leidenschaften waren seine Vergehen. Das heißt, die ganze endlose Gewalt seines Zornes gegen Sentimentalismus hat ihren Grund in der Kraftlosigkeit seiner eigenen Persönlichkeit ihr gegenüber. Und da er sein eigenes Vergehen in seiner Frau gleichfalls vorfindet, entlädt sich sein Haß mit doppelter Macht auf sie, und die fünfzig Sonette werden zu einer einzigen Verdammung des Menschen, der mit noch stärkerer Verzweiflung unter dem Zusammenbruch leidet.

In Wirklichkeit ist ihr Vergehen nur größer, weil sie später als er selbst ihrer beider Irrtum eingesehen und noch immer versucht hatte, „die Tatsachen des Lebens zu beschönigen", wo er bereits den Weg zu ihnen gefunden hatte (X). So kann er, ihr um einen Schritt voraus, urteilen und über ihr den Stab brechen, wie er es in den Sonetten tut. Beide haben sie den gleichen Fehler begangen, einander zu idealisieren. Nur hat er die Größe, den Kampf mit den wahren Tatsachen aufzunehmen, während sie in ihm noch immer den „Märchenprinz" sehen möchte, als der er ihr zuerst erschien (X). Sie ist zu schwach und ihre Liebe zu unwahr, als daß sie es wagen könnte, den Mann mit allen seinen Schwächen zu lieben. Sie will ihren Helden in ihm sehen und erwartet von ihm die Erfüllung von ungesagten Forderungen. Selbst da, wo auch ihr die Falschheit ihres Verhältnisses klar wird, versucht sie das sentimentale Spiel mit der Maske. Die Trümmer ihrer Liebe, die er entschlossen verwirft, hält sie verzweifelt zusammen und bildet sich noch immer die Festigkeit des Gebäudes ein. Ihr Geschick ist so groß, daß selbst er ein Schauspiel gibt und unter ihrem Einfluß die Farce ihrer Ehe vor der Welt mit einem Glanz umgibt, daß beide für das Beispiel einer musterhaften Ehe stehen (XVII, XXI, XXXV). Doch liegt hier nicht so sehr der Grund zu seiner Verbitterung, sondern in der Ablehnung jener „safety valve", deren auch sie als typisch Sentimentale sich nicht bedient. Hätte sie nur einmal mit ihm das „reine Tageslicht ehrlicher Aussprache getrunken", so hätten sich ihre Herzen geöffnet und das Gift ausgeschüttet, das jeder von ihnen verbissen und unter der Maske in sich hinein saugte (II).

„She will not speak. I will not ask.
We are league-sundered by the silent gulf between!" (XXII)

Beide versuchen das verzehrende „warum" und schreien nach den vergangenen Tagen, statt zu der vergehenden Stunde zu halten und aus der Gegenwart das Möglichste zu schöpfen, ohne nach der

Gewißheit einer Liebe zu fragen, die nicht mehr besteht (L). Ein einziges Mal nur segnet ihre Liebe sie, als endlich seine Sehnsucht nach dem Bekenntnis zur Gegenwart auch von ihr erfüllt wird.

„The hour became her husband and my bride" (XLVII). Nur wer sich mit der Zeit vermählt und ihr treu folgt, ohne an die Vergangenheit gebunden zu bleiben oder sich nach dem Kommenden mit schwächlichem Hoffen zu sehnen, kann Erlösung von Unwahrheit und falschen Lasten erwarten. In jenem Augenblick, wo beide entschlossen sind, sich mit dem auseinander zu setzen, was ihnen die Stunde gibt, sieht er den Frieden kommen. Aber sie ist zu schwach für diese Tat und zu sehr Frau, um nicht über dem Kleinen das Große fahren zu lassen. Mit kleinlicher Eifersucht zerstört sie den Keim einer neuen Verbindung. Denn bei Frauen sind „Sinn und Sinne" so sehr miteinander verbunden, daß die Vernunft ihre Kraft verliert (XLVIII). Statt dem Augenblick treu zu bleiben, der ihnen neues Leben verspricht, fällt sie auf ihres Mannes alte Irrtümer zurück und unterliegt ihren Gefühlen. (Es ist das gleiche Motiv, das im „Richard Feverel" verwandt ist. Richard wagt nicht, zu seiner Frau zurückzukehren, weil er gesündigt hat. Für Lucy ist nur entscheidend, ob er sie noch liebt; was dahinter liegt, wird ihr wesenlos). Nicht genug damit, setzt sie noch einmal die Maske auf und statt zu sagen: „Dies ist meine Brust, sieh hinein", verschließt sie sich vor ihm und bricht unter der Last zusammen (XLIX). Für Meredith's Auffassung vom Sentimentalen ist es nur folgerichtig, daß sie Selbstmord begeht. Es ist ihre einzige Stärke, das Leben zu verlassen, dem sie mit ihren Mitteln nicht gewachsen ist.

Innerhalb der Darstellung dieser Tragödie entwickelt Meredith Gedanken, wie sie in solcher Schärfe nur selten bei ihm erscheinen. Sie unterscheiden sich von den maßlosen Aphorismen des „Richard Feverel" durch ihre Ueberlegenheit und Scharfsinnigkeit, wodurch sie jenen gegenüber an Berechtigung gewinnen. Frau und Liebe, die ihm in den „Poems" noch Grundlage seiner Entwicklung und Vollendung waren, sind jetzt die vernichtenden und entheiligenden Tatsachen im Leben des Mannes Liebe sinkt zu einer „Sache von Stimmungen" herab und hat nichts mit wirklichem Leben zu tun. Wer glaubt, er könne in den tiefen Wäldern der Liebe von ehelichem Leben träumen, vergeht sich (X). Das Ziel des Menschen in seinem Leben sei die Vernunft. Geboren wird er als „Tier"; danach wird er zur „Intelligenz"; der nächste Schritt der Entwicklung wäre das Grab. Nur wenige vermögen diesen geraden Weg zu gehen. Sie sind die „scientific animals". Der Rest versündigt sich gegen die Natur, verquickt Vernunft und Instinkt, das Tierische in sich, zu einem und nennt es Liebe. Auf dieser Entwicklungsstufe glauben sich die Menschen der Natur am nächsten und sind ihr in Wirklichkeit am fernsten. Läßt sie die Natur aus ihrer Wirklichkeitsfremdheit erwachen, so erschauern sie vor ihrem Traum (XXX). Meredith

scheint geradezu so weit zu gehen, die Liebe als etwas notwendig Vergängliches zu betrachten. Hat er in den „Poems“ den ewigen Fortlauf in den Dingen verkündet, so läßt er jetzt die Natur rufen: „I play for Seasons; not Eternities!“ (XIII). Der Mensch nur ist verblendet genug zu glauben, es gäbe ein Immerwährendes, niemals Totes. Das Ende der Natur wäre es, verlöre sie sich an etwas, und der Mensch sollte diese Lehre offen in sich aufnehmen und ruhig die Seligkeiten der Liebe als vergänglich hingeben. Als der Dichter in sich die Neigung zu seiner „Lady“ keimen fühlt, hält er ihren Augen jene Predigt über Vernunft und Instinkt und warnt sie vor dem „sentimentalen Spiel“ der Liebe, das in ihm eine satanische Macht erwecken würde (XXVIII). Ein Höhepunkt in der Richtung dieser Entwicklung ist es, wenn Meredith behauptet, schon der Kampf gegen die Leidenschaft mache den Menschen schlecht. Wer aus ihm noch als halber Mensch hervorgeht, darf es als Erfolg ansehen. „While mind is mastering clay, gross clay invades it.“ (XXXIII).

Verzerrt Meredith so das Wesen der reinen Liebe zu einer Täuschung menschlicher Sinnlichkeit und Sentimentalität, so kann die Folgerung auf das Verhältnis des Mannes zur Frau nur auf der gleichen Linie liegen. Er vermag noch zu überlegen, ob nicht die Naturnähe dem einfachen Bauern eine echte Glückseligkeit der Liebe und der Verbindung zur Frau zu geben vermag. Sie scheinen das Geheimnis von Bulle und Lamm in sich zu tragen und weiser als er zu sein. Aber wie Hohn schließt die letzte Zeile dieser Gedanken mit der Erkenntnis, daß auch die unbeschränkte Freude des Landvolkes im Werben und Gewähren nichts als der Erfolg des Bieres sei (XVIII).

Immer wieder aber ist die Frau der unvollkommenere und deshalb schuldige Teil. Die Natur hat versäumt, der Frau das Gegengift gegen sich selbst zu geben. So muß der Mann zufrieden sein, wenn ihm die Natur überhaupt die Frau gibt (XXXII). Nur ist es schmerzhaft zu sehen, wie die Frau die Größe des Mannes neben sich nicht dulden will.

Während sich also Meredith in den „Poems“ dazu bekennt, daß die Frau den Mann zu sich hinaufziehe, erklärt er sie jetzt als Hemmnis in des Mannes Entwicklung. Die Frau will nur einen Helden zum Anschauen, keinen Tatmenschen voll Größe. Es genügt ihr das „Schoßhündchen“, das sich von ihr liebkosen und nähren läßt (XXXI).

Literatur-Verzeichnis.

Galland, René, George Meredith, Les cinquante premières années (1828—1878), Paris 1923.

— George Meredith and British Criticism, Paris 1923.

Ellis, S. M., George Meredith, His life and friends in relation to his work, London 1920.

Photiadès, Constantin, George Meredith, His life, genius, and teaching. From the French rendered into English by Arthur Price, London 1913.

Gretton, Mary Sturge, Henderson afterwards, The writings and life of George Meredith, Oxford and London 1926.

Trevelyan, George M., The poetry and philosophy of George Meredith, London 1907.

Priestley, J. B., George Meredith, London 1926.

Bailey, E. J., The novels of George Meredith: a study, London 1908.

Frey, Eugen, Die Romane Georg Merediths. Beilage zum Bericht über das Gymnasium und die Industrieschule in Winterthur, Winterthur 1913.

Cries, J. H. E., George Meredith. A study of his works and personality, Oxford 1918.

— Meredith revisited and other essays, London.

Barrie, J. M., George Meredith, London 1910.

Short, T. S., On some of the Characteristics of George Meredith's prose writing, Birmingham 1907.

Jerrold, Walter, George Meredith. An essay towards appreciation, London 1902.

Forman, M. B., George Meredith. Some early appreciations, London 1909.

Le Gallienne, Richard, George Meredith. Some Characteristics. With a bibliography by John Lane, London 1890.

Dick, Dr. Ernst, George Meredith. Drei Versuche, London 1910.
Lynch, Hannah, George Meredith. A study, London 1891.
Chislett, William, George Meredith. A study and Appraisal, Boston 1925.
Curle, R. H. J., Aspects of George Meredith, London 1908.
Beach, J. W., The comic spirit in George Meredith. An Interpretation, London 1911.
Turquet-Milnes, G., Meredith and the Cosmic spirit, Letchworth 1925.
Ross, Janet, The Fourth Generation. Reminiscences, London 1912.
Brownell, W. C., Victorian Prose Masters, London 1902.

Briefe:

Letters of George Meredith. Collected and edited by his Son, London 1912.
Letters from George Meredith to Alice Meynell, without annotations thereto, 1896—1907, London and St. Francisco, 1932.
Letters from George Meredith to various correspondents, Pretoria, Printed for private circulation 1924.
Letters from George Meredith to Richard Horne, Capetown, Printed for private circulation 1919.
Letters from George Meredith to Edward Clodd and Clement K. Shorter, London, Printed for private circulation 1913.

Zeitschriften:

The New Princeton Review, Vol. III, 1887, New York and London.
The Quarterly Review, Vol. 186, p. 59: „The Novels of George Meredith", London 1897.
The Times, Literary Supplement: Febr. 13th 1908 Nr. 318; May 20th 1909 Nr. 384; May 27th 1909 Nr. 385.

Benutzte Ausgaben von Meredith's Werken:

Poetical Works, edited by George M. Trevelyan, London 1912.
The Novels of George Meredith. Chapman and Hall, London 1889.

Lebenslauf.

Ich bin am 22. März 1907 als Sohn des Gastwirts Paul Walz und seiner Ehefrau Klara Walz geboren. Ich besuchte das Realgymnasium in Berlin-Treptow bis zur Obersekunda-Reife, war drei Jahre bei der Dresdner Bank in Berlin beschäftigt, legte im Herbst 1925 die Abiturientenprüfung ab, studierte drei Semester an der Universität Berlin, ein Semester in Kiel, vier in Freiburg i. Br. und hielt mich ein halbes Jahr in London als Student und fünf Monate als Deutschlehrer in einer höheren Schule Englands auf.

Meine Lehrer waren die Professoren: Berney, Brandl, Brie, Dessoir, Dibelius, Eckhardt, Finke, Hartung, Herrmann, Holtzmann, Hötzsch, Kauffmann, Marcks, Mensing, Neckel, Newald, Ries, Roethe, Spranger, Wildhagen, Wilhelm, Witkop und Wolters.

Ganz besonderen Dank möchte ich Herrn Professor Dr. Brie für die außerordentliche Bereitwilligkeit aussprechen, mit der er mir zu jeder Zeit seine Hilfe und seine Ratschläge zuteil werden ließ.

Heinz Walz.